Meisterwerke *im* J. Paul Getty Museum

ZEICHNUNGEN

Meisterwerke *im* J. Paul Getty Museum

ZEICHNUNGEN

Meisterwerke *im* J. Paul Getty Museum

ZEICHNUNGEN

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Frontispiz:
HANS BOL
Flandern, 1534–1593
Landschaft mit der Geschichte von Venus und Adonis [Detail]
Deckfarbe mit Gold gehöht
auf Pergament
92.GG.28 (vgl. Nr. 56)

Am J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Herausgeber*
Mark Greenberg, *Chefredakteur*
Benedicte Gilman, *Redakteurin*
Suzanne Watson Petralli, *Herstellungskoordinatorin*
Charles Passela, *Fotograf*

Texte für die Italienische, Französische, Spanische und Britische Schulen von Nicholas Turner,
Texte für die Deutsche und Schweizer, Holländische und Flämische Schulen von Lee Hendrix

Gestaltung und Produktion: Thames and Hudson, London,
in Zusammenarbeit mit dem J. Paul Getty Museum

Übersetzung aus dem Englischen von Birgit Bruder
im Auftrag von Christiane Di Mattéo Translations

© 1997 The J. Paul Getty Museum
1200 Getty Center Drive
Suite 1000
Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-442-4

Farbreproduktionen von CLG Fotolito, Verona, Italien

Gedruckt und gebunden in Singapur von C.S. Graphics

INHALT

GELEITWORT DES DIREKTORS 6

HINWEIS AN DEN LESER 7

ITALIENISCHE SCHULE 8

DEUTSCHE UND SCHWEIZER SCHULEN 54

HOLLÄNDISCHE UND FLÄMISCHE SCHULEN 70

FRANZÖSISCHE SCHULE 84

SPANISCHE SCHULE 116

BRITISCHE SCHULE 120

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER 128

GELEITWORT DES DIREKTORS

Dieses Buch gibt einen Überblick über die gut fünfhundert Zeichnungen im Besitz des Getty Museums, die allesamt während der letzten fünfzehn Jahre erworben wurden. Ein solch rasches Wachstum ist erklärungsbedürftig.

J. Paul Getty starb 1976 und vermachte seinem Museum unerwartet einen Betrag in Höhe von siebenhundert Millionen Dollar. Gettys Kunstsammlung, die zunächst in seinem Haus in Malibu untergebracht war und 1954 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, zog zwanzig Jahre später in die rekonstruierte römische Villa um, die er für diesen Zweck hatte errichten lassen. Die Sammlung war ein Ausdruck seines persönlichen Geschmacks und von geringer Bandbreite: sie umfaßte Kunst der Antike, französische Möbel und Kunstgewerbe sowie europäische Malerei. Zeichnungen befanden sich nicht unter den Sammelobjekten. 1981 stand für die Treuhänder (die auch neue Programme in den Bereichen Forschung, Restauration und Kunsterziehung für den Getty Trust planten) fest, daß die Sammlungen des Museums nicht nur ausgebaut, sondern auch diversifiziert werden konnten. Als die bekannte Rembrandt-Kreidezeichnung *Akt mit Schlange* (Nr. 62) bei einer Auktion auftauchte, überzeugte George Goldner, ein Kunsthistoriker und Sammler von Zeichnungen, der das Photoarchiv des Museums leitete, den Vorstand davon, daß die Zeichnung erworben werden mußte. Das geschah dann auch, und der Vorstand folgte etlichen weiteren Kaufempfehlungen. Als ich im Jahre 1983 in den Dienst des Museums eintrat, ernannten wir einen Kurator für Zeichnungen und errichteten die Abteilung für Zeichnungen. George Goldner verbrachte ein Jahrzehnt damit, die Sammlung voller Elan und mit Sachverstand aufzubauen. Ihm folgte Nicholas Turner, dessen Einkäufe die Sammlung seit 1993 weiter vergrößert und ihr eine neue Form verliehen haben.

Das Sammeln von Zeichnungen war für das Getty Museum eine Selbstverständlichkeit. Sie stehen in einem logischen Bezug zu unseren Gemälden und Skulpturen. Da sich noch viele exzellente Zeichnungen in Privatbesitz befanden, gelang es uns, eine ansehnliche Gruppe zusammenzustellen. Da Zeichnungen die unmittelbarste Form des Kunstwerks darstellen, stoßen sie bei Museumsbesuchern auf besonderes Interesse. Ihre Spontaneität erleichtert uns den Zugang zu ihnen, ebenso die Tatsache, daß die meisten von uns sich selbst schon einmal an einer Zeichnung versucht haben.

Ziel der Sammlung ist es, die verschiedenen Schulen der europäischen Zeichnung bis 1900 anhand erstklassiger Beispiele vorzuführen. 1981 hätten nur wenige von uns erwartet, daß uns dies so gut gelingen würde. Verkäufe in englischen Landsitzen, wie Chatsworth (1984 und 1987) und Holkham (1991) waren wahrer Segen. Generell

jedoch hat das Angebot immer weiter abgenommen, und die brillanten Raritäten der 1980er Jahre findet man nur noch sehr selten. Da heute immer weniger hervorragende Zeichnungen aus früheren Jahrhunderten erhältlich sind, hat sich der Sammelschwerpunkt etwas verschoben, nämlich hin zu Exemplaren aus dem 18. und 19. Jahrhundert.

Die Sammlung wird in mehreren Katalogen vorgestellt: Band 1 von George R. Goldner, unter Mitarbeit von Lee Hendrix und Gloria Williams im Jahre 1988; Band 2 von George R. Goldner und Lee Hendrix unter Mitarbeit von Kelly Pask im Jahre 1992; und Band 3 von Nicolas Turner, Lee Hendrix und Carol Plazzotta im Jahre 1997. Band 4 befindet sich in Vorbereitung.

Die Textbeiträge in diesem Buch stammen von Nicholas Turner und Lee Hendrix, denen ich dafür recht herzlich danke.

Während ich diese Zeilen schreibe, werden die Ausstellungsräume für unsere Dauerausstellung der Zeichnungen in dem neuen Getty Museum fertiggestellt, das im Getty Center im Westen von Los Angeles untergebracht sein wird und deren Eröffnung für Ende 1997 geplant ist. Wir planen auch die Beherbergung bedeutender Wanderausstellungen.

Wir hoffen, daß Leser, die in diesem Buch die eine oder andere Entdeckung machen, uns besuchen werden, um die Zeichnungen selbst in Augenschein zu nehmen.

JOHN WALSH
Direktor

HINWEIS AN DEN LESER

Bei den Abmessungen wird die Höhe gefolgt von der Breite angegeben.

Liste der Abkürzungen bei Katalogangaben:

Kat. I = George R. Goldner et al. *European Drawings*, Bd. 1. *Catalogue of the Collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1988.

Kat. II = George R. Goldner und Lee Hendrix. *European Drawings*, Bd. 2. *Catalogue of the Collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992.

Kat. III = Nicholas Turner, Lee Hendrix und Carol Plazotta. *European Drawings*, Bd. 3. *Catalogue of the Collections*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1997.

1 ANDREA MANTEGNA
Italien, ca. 1431–1506
Studie zu vier Heiligen: Peter, Paul, Johannes der Evangelist und Zeno

Feder und braune Tusche, Spuren roter Kreide auf dem Buch in der Hand des Heiligen Zeno
19,5 x 13,1 cm
Kat. I, Nr. 22; 84.GG.91

Die vier Heiligen erscheinen auf dem linken Flügel eines Triptychons mit dem Titel *Das Altarbild von San Zeno* (*Heilige Jungfrau mit Kind und Heiligen*), das Mantegna in den Jahren 1456–59 für den Hochaltar der Kirche San Zeno in Verona malte und das sich noch immer an Ort und Stelle befindet. Es ist eines der großartigen Renaissance-Altargemälde, kennzeichnend für den Übergang von der Spätgotik zu der neuen Stilrichtung. Die Figuren auf den drei Tafeln sind durch eine einheitliche architektonische Kulisse verbunden – einen an einer Seite offenen Pavillon. In den beiden unteren Ecken, links und rechts, sind jeweils die Profile der Säulenbasen des Rahmens sichtbar. Im Verhältnis der Figuren zum Gesamtformat liegt einer der wichtigsten kompositorischen Unterschiede zwischen Zeichnung und Gemälde. Es zeigt sich hier, daß der Künstler mit dem Gedanken spielte, die Figuren linkerhand zu versammeln, um rechts eine klaffende Lücke zu schaffen, anstatt sie gleichmäßig über die gesamte Fläche zu verteilen, wozu er sich letztendlich entschloß.

Mantegna ist einer der großen Meister der Renaissance in Norditalien. Er war fasziniert von dem damaligen Wiedererwachen der Kunst und Literatur, das sich fast überall in Italien unter dem Einfluß klassischer Vorlagen ereignete. Seine Gemälde aus der reifen Schaffensperiode zeugen von dieser Begeisterung.

Wie auch Nr. 8–9, 11–13, 16, 20, 22, 51, 59, 61 und 63 gehörte diese Zeichnung vormals den Herzögen von Devonshire und befand sich im Chatsworth House, in England (siehe auch das "D" als Sammlerkennzeichen, gekrönt von einer herzoglichen Krone, die sich in der unteren rechten Ecke dieses Blattes und auf den meisten anderen Zeichnungen befindet).

2 LEONARDO DA VINCI
Italien, 1452–1519
Studien zu Jesuskind mit einem Lamm

Feder und braune Tusche
und schwarze Kreide
21 x 14,2 cm
Kat. II, Nr. 22; 86.GG.725

Leonardo fertigte diese Zeichnung vermutlich als Vorbereitung für das Gemälde *Heilige Jungfrau mit Kind und dem Heiligen Johannes* an, das heute zwar verloren, aber dennoch aufgrund von Kopien bekannt ist, von denen sich eine im Ashmolean Museum in Oxford befindet. Drei der Studien auf dem hier gezeigten Blatt sind in Tusche ausgeführt, während die übrigen drei schwach in schwarzer Kreide gezeichnet wurden. Die Anzahl der verschiedenen Skizzen für dieselbe Figur deutet darauf hin, daß der Maler sich mit äußerster Sorgfalt um die Vorbereitung seiner Komposition bemühte. Leonardo, der Linkshänder war, beschriftete die Zeichnung am oberen Rand des Blattes und auf der Rückseite in seiner für ihn charakteristischen Spiegelschrift.

Leonardo war das vielseitigste Genie der Italienischen Renaissance – Musiker, Wissenschaftler, Erfinder und Denker sowie Künstler. Er ist außerdem als einer der größten Zeichner der westeuropäischen Kunstgeschichte zu nennen, da er eine außerordentliche Beobachtungsgabe mit hervorragenden technischen Fähigkeiten in einer Vielzahl von Medien verband.

Er wurde in der Nähe von Vinci, in der Toskana geboren, und erhielt seine Ausbildung in Florenz, wo er seine frühen Schaffensjahre verbrachte, bevor er nach Mailand umsiedelte (1481–99). Er kehrte im Jahre 1500 nach Florenz zurück, wo er mit kleinen Unterbrechungen bis 1506 blieb. Während dieser Zeit dürfte er die hier ausgestellte Zeichnung angefertigt haben.

3 FILIPPINO LIPPI
Italien, 1457/58–1504
Zwei Studien eines nackten Jünglings und weitere Studien

Metallstift, mit weißer Deckfarbe gehöht, auf grau grundiertem Papier
27,1 x 17,4 cm
Kat. III, Nr. 25; 91.GG.33 Verso

Der Metallstift, ein Vorläufer des Bleistifts läßt eine sehr feine Bearbeitung zu. Er wurde im 15. und 16. Jahrhundert häufig in Italien und in den Niederlanden verwendet (vgl. z.B. Nr. 11). Der Untergrund, der gewöhnlich aus einer Mixtur aus gemahlenen Knochen und einem wasserlöslichen Bindemittel bestand, wurde gefärbt und gleichmäßig mit einem Pinsel auf das Papier aufgetragen, damit darin später die Metallspitze ihre Spuren hinterlassen konnte. Wie an diesem Beispiel zu erkennen ist, wurden Lichtpunkte mit dem Pinsel in Zinkweiß aufgebracht. Diese Technik ist besonders für Zeichnungen nach dem Leben geeignet.

Der Florentiner Maler Filippino Lippi wurde von Sandro Botticelli ausgebildet, dessen rhythmische Linienführung ihn stark beeinflußte. Die grazile Pose der Figur und die dekorative Behandlung des Tuchs besitzen in dieser Zeichnung dieselbe Ausdruckskraft wie einige der späteren Gemälde des Künstlers, deren Effekte als dramatisch und sogar exzentrisch zu bezeichnen sind. Die Studien des nackten Jünglings entstanden wahrscheinlich während der Vorbereitungen für die Figur des Heiligen Sebastian in Lippis Altargemälde *Der Heilige Sebastian, Johannes der Täufer und Franziskus* (Genua, Palazzo Bianco), 1503, eines seiner letzten Werke.

4 FRA BARTOLOMMEO
(Baccio della Porta)
Italien, 1475–1517
Madonna und Kind mit Heiligen

Schwarze Kreide mit einigen Spuren weißer Kreide
37,4 x 28,2 cm
Kat. 1, Nr. 5; 85.GB.288

Es handelt sich hier, trotz einiger erheblicher Unterschiede, um eine Studie für das unvollendete monochrome Altargemälde im Museo di San Marco, Florenz. Fra Bartolommeo war im Jahre 1510 beauftragt worden, das Bild für den Platz zwischen den beiden Längswänden des *Sala del Gran Consiglio* im Palazzo Vecchio, Florenz, dem Ratssaal der Florentiner Republik, zu malen. Es hätte den Platz mit den beiden zusammengehörigen Wanddekorationen *Schlacht von Anghiari* und *Schlacht von Cascina* teilen sollen, die bereits zu einem früheren Zeitpunkt bei Leonardo da Vinci und bei Michelangelo in Auftrag gegeben worden waren, wobei jedoch nur Leonardo jemals mit den Arbeiten an seinem Werk begann. Fra Bartolommeo untersuchte seine Komposition mit einer Reihe von Vorstudien, von denen die hier gezeigte eine der feinsten und vollständigsten ist.

Fra Bartolommeo gab seine Malerei vorübergehend auf, als er im Jahre 1500 in ein Kloster eintrat, aber schon 1504 folgte er wieder seiner Berufung.

5 MICHELANGELO BUONARROTI
Italien, 1475–1564
Die Heilige Familie mit dem kleinen Johannes dem Täufer (Rast auf der Flucht nach Ägypten)

Schwarze und rote Kreide mit Feder und brauner Tusche über Stichelunterzeichnung
28 x 39,4 cm
Kat. III, Nr. 29; 93.GB.51

Michelangelo behandelte das Sujet der Jungfrau mit dem Kind viele Male im Laufe seiner langen Karriere, und zwar sowohl in der Malerei und der Bildhauerei als auch in Zeichnungen. Hier hat er sich für die Darstellung einer ungewöhnlichen Variante des Themas entschieden, die nicht unbedingt auf die Bibel zurückzuführen ist, bei der sich der Knabe Johannes der Täufer sowie zwei Engel während einer Rast auf der Flucht nach Ägypten zu der Heiligen Familie gesellen. Die skulpturenhafte Wirkung der mittleren Gruppe bestehend aus der Jungfrau und zwei Kindern wird durch die Kombination verschiedener Medien, die übereinander aufgetragen wurden – Stichelunterzeichnung, rote und dann schwarze Kreide, gefolgt von Feder und brauner Tusche – und von der fein modellierten Schraffur und Gegenschraffur (Schattierung) erzielt. Insbesondere an der Federführung ist die Dynamik des kreativen Prozesses des Künstlers abzulesen, desweiteren an dem Maß, in dem er seine Zeichnung änderte, je weiter seine Vorstellungen konkrete Formen annahmen. Dies zeigt sich insbesondere an dem Kopf der Jungfrau, der so dargestellt ist, daß sie gleichzeitig nach unten links und nach oben rechts schaut.

Die Zeichnung wird auf ca. 1530 datiert. Ihr Entstehungsgrund ist nicht bekannt, aber es könnte sich um eine Skizze für ein Marmorbasrelief handeln. Die Komposition legt eine Ausführung in diesem Medium nahe, da die mittlere Gruppe sich offensichtlich stärker aus dem Relief hervorhebt als die Randfiguren. Das Motiv der Jungfrau, die das Jesuskind stillt, erscheint in einer Skulptur von Michelangelo, die für die Medici-Kapelle in Florenz bestellt wurde und mit deren Ausführung er um jene Zeit beschäftigt war.

Michelangelo ist eine der herausragendsten Persönlichkeiten in der Geschichte der europäischen Kunst; mit seiner vierfachen Spitzenstellung als Bildhauer, Maler, Architekt und Zeichner ist er eine einzigartige Persönlichkeit der Kunstgeschichte. Nach seiner Ausbildung in Florenz hielt er sich von 1496–1501 in Rom auf, wo er die Marmor-*Pietà* für den Petersdom schuf. Im Jahre 1508 erteilte Papst Julius II. ihm den Auftrag zur Ausschmückung der Decke der Sixtinischen Kapelle, die private Kapelle der Päpste im Vatikan, ein Werk, das zu den großartigsten Meisterwerken der italienischen Malerei gehört. Im Jahre 1516 hielt Michelangelo sich in Florenz auf, wo er von der herrschenden Florentiner Familie, den Medici, beschäftigt wurde. Ab 1520 arbeitete er an der Errichtung ihrer Familienkapelle, die den Namen *Sagrestia nuova* (Neue Sakristei) trägt und sich an eines der Querschiffe ihrer Kirche San Lorenzo anschließt, sowie an dem Bau der darin befindlichen Grabmale der Medici.

6 LORENZO LOTTO
Italien, ca. 1480–1556/57
Der Heilige Martin teilt seinen Mantel mit einem Bettler

Pinsel und grau-braune Lavur, weiße und cremefarbene Deckfarbe über schwarzer Kreide auf braunem Papier
31,4 x 21,7 cm
Kat. I, Nr. 20; 83.GG.262

Der christliche Heilige Martin von Tours war ein Prediger und der Gründer der ersten Klöster in Frankreich im 4. Jahrhundert. Er wird gewöhnlich entweder in den Kleidern eines römischen Soldaten oder als Bischof dargestellt und ist berühmt für seine milde Tat, bei der er hier dargestellt wird – das Zerschneiden des Mantels in zwei Teile, um ihn mit einem nackten Bettler zu teilen. Auf der Zeichnung bedeckt der Bettler seinen Körper mit seiner Hälfte des Mantels, während der Heilige Martin auf ihn herabschaut, das Schwert noch in der Hand, der restliche Teil des Umhangs bläht sich schützend über dem Kopf des Bettlers auf.

Die steile Perspektive des architektonischen Hintergrunds legt den Schluß nahe, daß die Komposition möglicherweise für einen Orgelflügel bestimmt war, dessen Bemalung hoch über dem Betrachter zu sehen sein sollte. Die lebendige Bewegung der Figuren und die Haltung des Heiligen, der sich fast waagerecht aus dem Raum herausbeugt, ist typisch für Lottos Erfindungsgabe, während das wissende Glitzern im Auge des Pferdes, das die Aufmerksamkeit des Betrachters etwas irritierend auf sich zieht, typisch für den Humor des Künstlers ist.

Die Zeichnung ist im grafischen Werk des Künstlers einzigartig, da sie signiert ist. Auf der Rückseite wurde der Vermerk [*Laur*]*entius Lotus* angebracht.

7 ANDREA PREVITALI
Italien, ca. 1480–1528
Bildnis einer jungen Frau

Schwarze Kreide mit etwas weißer Kreide
34,7 x 25,9 cm
Kat. III, Nr. 38; 94.GB.36

Während der italienischen Renaissance erreichte die Porträtmalerei einen hohen Grad an Vollendung. Bei diesem Vertreter der Gattung blickt ein nicht namentlich bekanntes Modell den Betrachter direkt an. Ihre schlichte Schönheit steht im Gegensatz zu ihrer prächtigen Kleidung, ihrer spitzenbesetzten Bluse und aufwendigen Frisur. Letztere, in den 1520er und 1530er Jahren in Mode, wurde als *Cuffia* bezeichnet. Für diese Frisur wurden Bänder und anderer Schmuck in die Haare geflochten. Obwohl das Porträt möglicherweise für ein Gemälde angefertigt wurde, könnte es ebenso als ein eigenständiges Kunstwerk gelten.

Die Zuschreibung der Zeichnung ist nicht gesichert, in der Regel wird jedoch der norditalienische Maler Andrea Previtali als Urheber angesehen. Obwohl hier kein Bezug zu einem der Gemälde von Previtali herzustellen ist, lassen sich durchaus generelle Parallelen zu einigen der Frauenköpfe auf seinen Gemälden feststellen.

8 TIZIAN
(Tiziano Vecellio)
Italien, ca. 1480–1576
Schäferszene

Feder und braune Tusche, schwarze Kreide, mit einigen Korrekturen in weißer Deckfarbe an den Bäumen
19,6 x 30,1 cm
Kat. I, Nr. 51; 85.GG.98

Wie auch die alte Inschrift zeigt, wird diese großartig ausgeführte Landschaft traditionell Tizian, dem großen Maler der venezianischen Renaissance, zugeschrieben, von dem nur wenige Zeichnungen bekannt sind. Es bestehen kompositorische Analogien zu gewissen Einzelheiten seiner Bilder, beispielsweise zum Hintergrund von *Venus und Amor mit einem Lautenspieler* (Cambridge, Fitzwilliam Museum).

Das Sujet ist rätselhaft. Der nackten Frau rechts, deren Gesicht durch ein Tuch verdeckt wird, wird unpassenderweise eine Schafherde gegenübergestellt, daneben ein Eber und eine Ziege, gehütet von zwei Schafhirten, die sich unter der Baumgruppe in der Mitte ausruhen. Die Federzeichnung wurde flüssig und kunstvoll ausgeführt und erzielt eine beeindruckende Vielfalt an technischen Effekten. Die sorgfältige Ausführung und Liebe zum Detail lassen auf wunderbare Weise das Licht, den Raum und verschiedene Formen der Landschaft entstehen.

9 BALDASSARE PERUZZI
Italien, 1481–1536
Odysseus und die Töchter des Lycomedes

Feder und braune Tusche, schwarze Kreide, mit weißer Deckfarbe gehöht, in schwarzer Kreide gerastert
17,6 x 24,2 cm
Kat. I, Nr. 30; 85.GG.39

Die Zeichnung stellt Odysseus dar, der die Töchter des Lycomedes, des Königs von Scyros, in einen Palast einlädt, um durch eine List herauszufinden, hinter welcher von ihnen sich in Wirklichkeit der verkleidete Achilles verbirgt. Es war Thetis, der Mutter des Achilles, vorausgesagt worden, daß ihr Sohn im Trojanischen Krieg sterben würde. Um dies zu verhindern, verkleidete sie ihn als Jungfrau und ließ ihn bei den Töchtern des Lycomedes leben. Odysseus bot den Töchtern eine Reihe von Geschenken an – Juwelen, Kleider, aber auch ein Schwert, ein Speer und ein Schild. Während die Töchter ihre Auswahl trafen, ließ Odysseus eine Trompete blasen und draußen Waffengeklirr ertönen, woraufhin Achilles sich verriet, indem er zu den Waffen griff.

Es handelt sich bei diesem Blatt um eine Skizze für eines der vier ovalen Fresken, die Peruzzi in den Jahren 1520–30 in dem Gewölbe der nordöstlichen Kuppel der Loggia der Villa Madama in Rom malte. Ein zweites Oval enthält ein Fresko, das die Entdeckung des Achilles darstellt. Die Zeichnung ist gerastert, d.h. mit einem schwachen Gitter von schwarzen Kreidequadraten unterlegt, damit der Entwurf auf eine andere Oberfläche übertragen und als Gemälde umgesetzt werden konnte. Ein größeres Gitter, das zu dem Gitter der Skizze in einem proportionalen Größenverhältnis stand, wurde auf der Bildoberfläche angelegt, und der Künstler übertrug danach die Linien in jedem der Quadrate, so daß er hierdurch eine bemerkenswert genaue, vergrößerte Kopie dieses Entwurfs anfertigen konnte.

10 RAFFAEL
(Raffaello Sanzio)
Italien, 1483–1520
Studien zur "Disputa"

Feder und braune Tusche
31,2 x 20,8 cm
Kat. I, Nr. 38; 84.GA.920

Dies ist eine Studie für eine der Figurengruppen im linken Vordergrund der *Disputa*, eines der vier Fresken in der *Stanza della Segnatura* des Vatikanpalasts, die in ihrer Gesamtheit eines der großen Meisterwerke des Künstlers bilden. Raffael bemalte den Raum für Papst Julius II. in den Jahren 1509–11. Drei der Szenen beziehen sich auf die Lehren, in die das Wissen der Menschheit zur damaligen Zeit unterteilt wurde, hierbei stand die Disputa für die Theologie. Die Komposition stellt fröhliche und regelmäßig angeordnete göttliche Wesen in einem Halbkreis über einer zufälligen Ansammlung von Theologen um einen Altar dar, die das Geheimnis des Glaubens zu begreifen versuchen. Die Hauptfigur in dieser Studie ist der sogenannte Philosoph, der in dem fertigen Fresko von dem Betrachter abgewandt in der Mitte der Gruppe links vom Altar steht. Die Bearbeitung der Zeichnung zeugt von Raffaels außergewöhnlich klarem und sparsamem Stil.

Raffael war eines der großen Genies der italienischen Hochrenaissance, einer kurzen Blütezeit, die hauptsächlich in Rom unter dem Einfluß klassischer Vorbilder zum Tragen kam. Er nahm sowohl als Zeichner als auch als Maler eine besondere Stellung ein.

11 RAFFAEL
(Raffaello Sanzio)
Italien, 1483–1520
Paulus zerreißt seine Kleider

Metallstift, gehöht mit weißer Deckfarbe, auf hellviolett-grau grundiertem Papier
23 x 10,3 cm
Kat. I, Nr. 39; 84.GG.919

Diese Zeichnung ist eine Studie für die Figur des Heiligen Paulus auf dem Karton *Das Opfer bei Lystra*, einer der sieben erhaltenen Entwürfe, die Szenen aus dem Leben der beiden Heiligen Petrus und Paulus darstellen und sich heute im Londoner Victoria & Albert Museum befinden. Kartons sind Zeichnungen in Originalgröße, die am Ende des Vorbereitungsprozesses erstellt werden, um die Konturen der Komposition auf die Oberfläche zu übertragen, die gewebt oder bemalt werden soll, indem entweder die Konturen mit einer Nadel durchgestochen oder mit einem Stichel eingeritzt werden. Papst Leo X. hatte Raffael den Auftrag erteilt, die Entwürfe für eine Serie von 10 Wandbehängen zu erstellen, die die unteren Wandbereiche der Sixtinischen Kapelle im Vatikan schmücken sollten. Die Wandbehänge wurden von der Rückseite gewebt, so daß die Entwürfe also seitenverkehrt angelegt sind.

Der Heilige Paulus zerriß seine Kleider aus Ärger über die Bewohner von Lystra, die, nachdem er einen Krüppel geheilt hatte, ihm und dem Heiligen Barnabas ein Opfer darbrachten, weil sie glaubten, es handele sich um Merkur und Jupiter, die in Menschengestalt auf die Erde herabgestiegen seien. Als die Priester des Jupiter Stiere und Kränze als Opfergaben bringen ließen, "zerrissen" die Apostel "ihre Kleider, sprangen unter das Volk und riefen" (Apostelgeschichte, 14,14).

12 PORDENONE
(Giovanni Antonio de' Sacchis)
Italien, 1483/84–1539
Martyrium des Heiligen Petrus Martyr

Rötelzeichnung
24,4 x 20,7 cm
Kat. II, Nr. 36; 87.GB.91

Thema dieser eindrucksvollen Zeichnung ist der grausame Tod des Märtyrers Petrus, einem Dominikaner, der im 13. Jahrhundert lebte und für seinen übergroßen Eifer bekannt war, mit dem er Ketzer verfolgte. Er wurde ermordet im Auftrag von zwei venezianischen Adligen, die er von der Inquisition hatte verhaften lassen. Die Studie gehört zu Pordenones vollständig ausgeführter Kompositionszeichnung, die sich in den Uffizien, Florenz, befindet und 1526–28 angefertigt wurde. Sie belegt, daß er sich mit Palma Vecchio und Tizian um den Auftrag für das Gemälde *Ermordung des Petrus Martyr* für die venezianische Basilika Santi Giovanni e Paolo bewarb. Tizian erhielt den Auftrag. Sein 1530 fertiggestelltes Bild fiel 1867 einem Feuer zum Opfer.

13 CORREGGIO
(Antonio Allegri)
Italien, 1489/94–1534
Christus im Glorienschein

Rote Kreide, braune und graue Lavur, gehöht mit weißer Deckfarbe (stellenweise oxidiert), schwaches rotes Kreideraster, auf einem rosafarbenen Untergrund. Kreis in brauner Tusche beschrifter
14.6 x 14.6 cm
Kat. II, Nr. 15; 87.GB.90

Dies ist ein *Modello* (fertige Skizze) für ein Medaillon. Es wird an beiden Seiten von jeweils zwei Puttenpaaren gestützt und befindet sich im Eingangsbogen der Bono-Kapelle der Kirche San Giovanni Evangelista in Parma. Die Ausführung wird auf die Jahre 1520–23 datiert. In den Jahren 1520–21 hatte Correggio bereits seine berühmten Gemälde in der Kuppel und an den Pendentifs der Vierung geschaffen. Correggio, der führende Renaissance-Maler der Schule von Parma, war für die Anmut seiner Figuren bekannt. Er übernahm Leonardos *Sfumato* (wörtlich: verraucht, Schleiereffekt) und wurde von Michelangelo beeinflußt. Diese gewisse "Weichheit" in Correggios Malerei wird hier durch die Behandlung des Lichts erzielt. Die Palette von Rosatönen, die sich durch das Mischen von roter Kreide und weißer Höhung ergibt, ist ebenfalls charakteristisch für Correggios Zeichenkunst.

14 PONTORMO
(Jacopo Carrucci)
Italien, 1494–1557
Der tote Christus

Schwarze und weiße Kreide
28,4 x 40,5 cm
Kat. I, Nr. 35; 83.GG.379

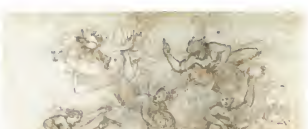
Diese Studie gehört zu einer Gruppe von Zeichnungen, die sich in den Uffizien in Florenz sowie in Rotterdam befinden. Sie stehen in Zusammenhang mit einer *Pietà*, dem Mittelstück einer Predella (der Reihe von kleinen Gemälden, die manchmal unterhalb eines Altarbildes angeordnet sind), die sich in der National Gallery of Ireland in Dublin befindet. Über den genauen Verwendungszweck der Predella können nur Vermutungen angestellt werden, aber sie könnte zur Verzierung des Unterteils des frühen Altarbildes *Madonna und Kind mit Heiligen* in der Kirche San Michele Visdomini, Florenz, gemalt im Jahre 1518, bestimmt gewesen sein. Die Predella, die zum Teil auf Zeichnungen von Pontormo basiert, muß jedoch ein paar Jahre nach dem Altargemälde entstanden sein und könnte von einem Gehilfen ausgeführt worden sein. Dieser Zusammenhang zwischen Zeichnung und Predella wird weiter untermauert durch die Studie für eine Figur des Heiligen Franziskus auf der Rückseite des Blattes, die zweifellos für eine der Figuren auf dem Visdomini-Altar bestimmt war. Dreht man die Zeichnung im Uhrzeigersinn um neunzig Grad, ist eine Studie einer von rechts im Profil dargestellten Frau deutlicher zu erkennen, die unter der Christusfigur gezeichnet wurde. Diese Zeichnung gehört zu einem Fragment einer anderen Studie für dieselbe Figur, die am rechten Blattrand abgeschnitten wurde.

Pontormo gilt als der führende Vertreter des antiklassischen Stils, der als Manierismus bezeichnet wird und auf die Spätrenaissance folgte. Der Begriff wurde zuerst als ein Ausdruck des Mißfallens geprägt, der das bezeichnete, was gemeinhin als der Niedergang der italienischen Kunst angesehen wurde, der sich direkt an die Epoche ihrer großartigsten Errungenschaften anschloß. Pontormos Werk ist typisch für den frühen Manierismus: die emotionale Intensität seiner Gemälde und Zeichnungen steht im scharfen Kontrast zu den harmonischen, klassischen Idealen.

15 ROSSO FIORENTINO
(Giovanni Battista di Jacopo di Gasparre)
Italien, 1495–1540
Empedokles

Rote Kreide mit schwarzer Kreide an der Horizontlinie, die Konturen mit Stichel durchgepaust
25,1 x 14,8 cm
Kat. I, Nr. 43; 83.GB.261

Die Zeichnung um 1538–40. Die Figur erscheint seitenverkehrt in einem Druck, als dessen Vorlage diese Zeichnung diente und der von dem französischen Graveur René Boyvin in den 1550er Jahren geschaffen wurde. Empedokles (um 444 B.C.) stammte aus Agrigentum auf Sizilien aus einer wohlhabenden Familie. Er beteiligte sich an der Revolution, durch die Thrasydaeus, Sohn und Nachfolger des Tyrannen von Agrigentum, Theron, gestürzt wurde. Durch die Errichtung einer demokratischen politischen Ordnung stärkte Empedokles die Position der Armen gegen das herrische Benehmen der Aristokraten. Er war ein Redner und Naturkundiger. Es hieß sogar, er sei in der Lage, Epidemien zu verhindern. Es überrascht daher nicht, daß Rosso gewisse Analogien zu den Attributen des Heiligen Rochus hergestellt hat, der oft um Schutz gegen die Pest angerufen wurde.



Im Jahre 1526 begann Giulio Romano im Auftrag von Federigo Gonzaga mit dem Bau des Palazzo del Te in Mantua, der neuen Familienresidenz des Gonzaga-Geschlechts, eines der ersten manieristischen Gebäude, die sich über den Kanon der klassischen Architektur hinwegsetzten. Diese Zeichnung ist ein Entwurf für das Fresko für den achteckigen, mittleren Teil der Decke des Sala d'Attilio Regolo des Casino della Grotta im Garten des Palasts, das um 1530 entstand. Die Innenausstattung wurde 1534 fertiggestellt. Die Komposition zeigt eine Personifizierung der Stadt Mantua, die in der Mitte sitzt und verschiedene Attribute von Assistenzfiguren gereicht bekommt, eine Anspielung auf die gute Regierung der Stadt unter Federigo. Die zahlreichen *Pentimenti* (Veränderungen) und das eilige Tempo, in dem die Zeichnung angefertigt wurde, zeigen, daß die Komposition zu diesem Zeitpunkt im Kopf des Künstlers noch nicht ihre endgültige Form angenommen hatte. Eine frühere Studie dieser Szene befindet sich in der Abteilung Drucke und Zeichnungen des British Museum in London, und ein fertiges *Modello* (vgl. Nr. 13) befindet sich im Musée du Louvre, Paris.

16 GIULIO ROMANO
(Giulio Pippi)
Italien, (?)1499–1546
Eine Allegorie der Tugenden des Federigo II. Gonzaga

Feder und braune Tusche über schwarzer Kreide, mit einigen Aufhellungen und Korrekturen in weißer Deckfarbe
24,9 x 31,8 cm
Kat. I, Nr. 15; 84.GA.648

Giulio, ein Maler und Architekt, wurde in Rom geboren, wo er Raffaels wichtigster Schüler und Gehilfe war. Gegen 1524 zog er nach Mantua, wo er den Rest seines Lebens verbrachte und in den Diensten des Hofes der Gonzaga stand. Der Stil des Gemäldes und der Zeichnung verraten den Einfluß Raffaels.

17 PERINO DEL VAGA
(Pietro Buonaccorsi)
Italien, ca. 1500–1547
Figuren- und Architekturstudien

Feder und braune Tusche, braune Lavur und schwarze Kreide, einige Konturen durchgepaust
32,7 x 22,5 cm
Kat. II, Nr. 30; 88.GG.132

Der architektonische Entwurf, der auf dem Blatt zuerst gezeichnet wurde, entspricht dem Muster eines Ausschnitts der prachtvollen Vertäfelung des Tonnengewölbes der *Sala Regia* im Vatikan, der Eingangshalle der Sixtinischen Kapelle. Der Architekt Antonio da Sangallo der Jüngere begann mit den Arbeiten im Jahre 1540, und das Deckengewölbe wurde in den Jahren 1542–45 vollendet. Bei Sangallos Tod wurde Perino mit der Dekoration der Flächen, einschließlich der Wandfresken, beauftragt, doch starb auch er bereits im darauffolgenden Jahr. Die Inschrift Tiepolo in der linken unteren Ecke zeigt, daß ein Vorbesitzer die Zeichnung für ein Werk von Giovanni Battista Tiepolo, dem venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, hielt. Zweifellos legen die Lebendigkeit der Figuren und die fließenden Lavuren das Werk des späteren Meisters nahe. Dieser Irrtum erinnert auf heilsame Weise daran, wie leicht die tatsächliche Urheberschaft der Zeichnungen der Alten Meister nicht mehr nachvollziehbar sein kann, und wie ungewiß manche Zuschreibungen sein können, sofern sie nicht durch eine besondere Verbindung zu einem dokumentierten Werk belegt werden können.

18 PARMIGIANINO
(Francesco Mazzola)
Italien, 1503–1540
Der Heilige Johannes der Täufer, der Heilige Hieronymus und zwei weitere Heilige

Rötel
15,1 x 22,1 cm
Kat. II, Nr. 28; 87.GB.9

Diese Zeichnung wird mit dem berühmten Altargemälde *Madonna und Kind mit Johannes dem Täufer und dem Heiligen Hieronymus* (der sogenannten *Vision des Heiligen Hieronymus*) von Parmigianino, das sich in der National Gallery in London befindet, in Verbindung gebracht. Parmigianino arbeitete im Jahre 1527 an dem Altargemälde in Rom, als die Stadt von den Truppen Karls V. besetzt und geplündert wurde. Giorgio Vasari, der Künstlerbiograph des 16. Jahrhunderts, berichtet, daß die Soldaten in das Atelier des Malers eindrangen, das Gemälde bewunderten und Parmigianino in Ruhe ließen.

Da viele Unterschiede zwischen dieser Zeichnung und dem Gemälde bestehen, geht man heute davon aus, daß die Zeichnung für die Komposition eines früheren Altargemäldes angefertigt wurde, das entweder verschollen ist oder nie ausgeführt wurde und dem Londoner Gemälde wohl in verschiedener Hinsicht ähnlich gewesen ist. Der Stil der Zeichnung deutet auf jeden Fall auf ein früheres Datum, um 1520, hin. Dafür spricht auch die Tatsache, daß sich auf der Rückseite des Blattes eine Studie für einen der Hunde in dem Fresko *Die Geschichte der Diana und Aktäons* an der Decke eines Raumes in der *Rocca Sanvitale* in Fontanellato (nahe Parma), gemalt um 1523, befindet.

Parmigianino war ein führender Maler des Manierismus (vgl. Nr. 14) und ist bekannt für die beunruhigende Intensität seiner Gemälde mit ihren gestreckten Figuren, kompakten Flächen und kühlen Lichteffekten.

19 GIOVANNI GIROLAMO SAVOLDO
Italien, tätig 1508–1548
Der Heilige Paulus

Schwarze, weiße und rote Kreide auf blauem Papier, Blatt an den Seiten und am oberen Rand unregelmäßig beschnitten
28,3 x 22,6 cm
Kat. II, Nr. 45; 89.GB.54

Es handelt sich hier um eine Studie für den Kopf des Heiligen Paulus auf dem Altargemälde *Madonna und Kind im Glorienschein mit Heiligen* in der Kirche Santa Maria in Organo, Verona. Das Altargemälde wurde von Savoldo und seiner Werkstatt im Jahre 1533 angefertigt; eine weitere, vielleicht feinere Version des Bildes befindet sich in der Pinacoteca di Brera in Mailand. Der abwärts gerichtete Blick, der kräftige schwarze Bart und die unheilvolle Blick verleihen dem Kopf der Melancholie, obwohl gleichzeitig eine gewisse Vornehmheit durch die Ausgeprägtheit der Züge, die düsteren Töne und die glückliche Wahl der vereinzelten weißen Lichtpunkte ausgestrahlt wird.

Die Zeichnung scheint ein *Modello* in Originalgröße zu sein (vgl. Nr. 13). Nicht nur die Größe des Kopfes entspricht der seines gemalten Pendants, sondern es gibt noch weitere genaue Übereinstimmungen bei Konturen und Lichteffekten. Eine solche Studie dürfte gegen Ende des Vorbereitungsprozesses entstanden sein. Die Tatsache, daß das Blatt am oberen Rand ungleichmäßig beschnitten und leicht beschädigt ist, könnte darauf hindeuten, daß es aus einem Karton herausgetrennt wurde (vgl. Nr. 11).

20 PAOLO VERONESE
(Paolo Caliari)
Italien, 1528–1588
Martyrium der Heiligen Justina

Feder und graue Tusche, graue Lavur, gehöht mit weißer Deckfarbe auf (verblichenem) blauen Papier; Quadratrasterung mit schwarzer Kreide
47 x 24 cm
Kat. II, Nr. 49; 87.GA.92

Justina von Padua war eine christliche Märtyrerin, die angeblich in den Verfolgungen des römischen Kaisers Maximian (A.D. 305–11) umgekommen ist. Es handelt sich hier um ein weitestgehend ausgeführtes und schönes *Modello* (vgl. Nr. 13), das im Rahmen der Vorbereitungen für das Altargemälde entstand, welches in den Jahren 1574–75 von Veronese und seiner Werkstatt für die Kirche Santa Giustina in Padua gemalt wurde. Die Kirche wurde im 5. Jahrhundert am Schauplatz des Martyriums der Heiligen errichtet und von den Benediktinern im 16. Jahrhundert restauriert. Justinas Brust ist von einem Schwert durchbohrt, und die Frau wird als eine vornehm gekleidete junge Prinzessin dargestellt, die von ihren Peinigern umzingelt ist, darunter auch zwei römische Soldaten, die am linken Rand stehen. Vom Himmel steigen Putten herab, die ihr die Märtyrerkrone und einen Palmwedel heranbringen.

Die cremeweiße Deckfarbe, mit der Pinselspitze aufgetragen, ist außergewöhnlich fein und abwechslungsreich – vom dick aufgetragenen, strahlend weißen Licht des Himmels im oberen Teil der Zeichnung bis hin zu den etwas dünner aufgetupften Lichtpunkten in den Gewändern der Figuren darunter. Die Zeichnung ist gerastert (vgl. Nr. 9).

Veronese, der, wie schon sein Name sagt, aus Verona kam, war einer der großen Maler der späten venezianischen Renaissance. Seine attraktive Farbgebung, seine Vorliebe für aufwendige Verzierungen zusammen mit dem Erfindungsreichtum seiner Kompositionen und dem lockeren Benehmen seiner Figuren nehmen die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts vorweg. Er wurde stark von dem größten Venezianer einer früheren Generation, Tizian, beeinflußt.

21 TADDEO ZUCCARO
Italien, 1529–1566
Entwurf für eine runde Schale mit Meeresgöttern

Feder und braune Tusche und braune Lavur über einer Stichelunterzeichnung
35.3 x 26.3 cm
Kat. III, Nr. 55; 91.GG.58

Die Meeresungeheuer am Rand werden dargestellt, wie sie sich bekämpfen und umarmen, während, wie aus den Tiefen des Ozeans, ein großer, bärtiger Kopf (Neptun?) von einem Teil der Schalenwand heraufschaut. Je weiter die Schale geleert würde, desto mehr sollte von ihm zu sehen sein. Der Entwurf wurde mit einiger Sicherheit für eine runde Schüssel oder ein rundes Tablett angefertigt, die bzw. das in Metall gearbeitet werden sollte. Es war im Italien des 16. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, daß namhafte Künstler für das Entwerfen solcher Objekte im Bereich der angewandten Kunst engagiert wurden. Taddeo Zuccaro erstellte weitere Entwürfe, nicht nur für Metalltabletts, sondern auch für Majolika (Töpferwaren mit bunter Bemalung, ganz oder teilweise mit einer Zinnglasur überzogen, durch die die Oberfläche weiß und undurchsichtig wird), darunter auch ein Service mit Szenen aus dem Leben des Julius Cäsar, das dem spanischen König vom Herzog von Urbino als Geschenk überreicht werden sollte. Das Blatt läßt sich aufgrund der Studien auf der Rückseite zu Zuccaros Fresken in der Mattei-Kapelle der Kirche Santa Maria della Consolazione in Rom, wo er zu jener Zeit arbeitete, auf 1553–56 datieren. Taddeo Zuccaros Stil ist spätmanieristisch. Seine Figuren nehmen oftmals unglaublich gewundene Posen ein. Gleichzeitig entbehrt er nicht eines gewissen Humors.

22 FEDERICO BAROCCI
Italien, ca. 1535–1615
Grablegung

Öl über schwarzer Kreide auf grundiertem Papier
47,7 x 35,6 cm
Kat. I, Nr. 3: 85.GG.26

Diese Skizze entstand bei den Vorbereitungen zu Baroccis Altarbild *Grablegung*, das er in den Jahren 1579–82 für die Kirche Santa Croce in Senigallia malte und das sich immer noch dort befindet. Der Künstler wählte Öl anstatt der sonstigen, eher üblichen Medien für Arbeiten auf Papier, wie Kreide oder Feder, damit er die Wirkung der verschiedenen Farben in seiner Komposition besser beurteilen konnte (zu einer weiteren Ölarbeit auf Papier vgl. Nr. 90). In der hier gezeigten Skizze hat Barocci die kniende Figur der Maria Magdalena rechts im Vordergrund nicht vollendet, obwohl die Heilige sowohl auf dem *Modello* in Urbino als auch in dem fertigen Altarbild in einer sehr ähnlichen Pose und fast an derselben Position in der Komposition plaziert wurde.

Barocci ist für seine sorgfältige Arbeitsweise und umfangreichen Zeichenarbeiten zur Vorbereitung seiner Bilder bekannt. Wenn einmal die Form einer bestimmten Komposition feststand, ging er daran, für jede der Figuren mehrere Studien, gewöhnlich in schwarzer und weißer Kreide auf hellblauem Papier, anzufertigen, einschließlich gesonderter Studien zu Gliedmaßen und Kopf, bevor er eine vollständige Kompositionsskizze, wie diese hier, und anschließend den Karton (vgl. Nr. 11) erstellte. Seine Gemälde, die einen feinen Sinn für Farben erkennen lassen, fangen den neuen Pathos der Gegenreformation ein.

23 JACOPO ZUCCHI
Italien, ca. 1540–1596
Das Goldene Zeitalter

Feder und braune Tusche mit brauner und ockerfarbener Lavur, gehöht mit weißer Deckfarbe
48 x 37,8 cm
Kat. I, Nr. 57; 84.GG.22

Dieses eindrucksvolle Blatt ist eine vollständig ausgeführte Kompositionsstudie für das kleinformatige Tafelbild in den Uffizien, Florenz, das wahrscheinlich um 1570 gemalt wurde. Skizze und Gemälde unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht. *Das Goldene Zeitalter* ist das erste der vier Zeitalter in der Welt der klassischen Mythologie. Es folgte unmittelbar auf die Schöpfung und war ein Paradies auf Erden, in gewisser Weise dem christlichen Garten Eden nicht unähnlich. Das Glück in jenen goldenen Zeiten wird versinnbildlicht durch das friedliche Miteinander der Menschen und Tiere sowie durch die Freiheit, die es beispielsweise den beiden kleinen Jungen, unten links, gestattet, unterhalb einer Gruppe nackter Badender um die Wette in den strömenden Bach zu pinkeln, und zwar beinahe auf eine Ente, die nicht weit davon schwimmt.

Die literarische Quelle für Zucchis Entwurf war ein Text des Gelehrten Vincenzo Borghini, geschrieben um 1565–67. Zwei Florentiner Maler und Zeitgenossen von Zucchi, Giorgio Vasari und Francesco Morandini, genannt Poppi, illustrierten den Text ebenfalls – Vasari mit einer Zeichnung, die sich im Musée du Louvre, Paris, befindet, und Poppi mit einem Gemälde, das in der National Gallery of Scotland, Edinburgh, hängt.

24 JACOPO LIGOZZI
Italien, ca. 1547–1627
Soldat mit Gepard

Pinsel, Feder und braune Tusche, Deckfarbe und Goldfarbe
28,1 x 22,3 cm
Kat. III, Nr. 24; 91.GG.53

Der Künstler beschriftete die Zeichnung oben links: *AZAPPI/Sonno gli Soldati de Galera* (Azappen/Sie sind die Galeerensoldaten); und unten rechts: *Leopardo*. Der Ausdruck *Azappo* stammt von dem türkischen Wort *Azap* (Meer), was die zweite Anmerkung erklärt. Diese Bogenschützen waren seefahrende Soldaten, die auf türkischen Galeeren oder Barkassen angeheuert wurden. Diese Zeichnung gehört zu einer Reihe von Zeichnungen, von denen sich der größte Teil in den Uffizien, Florenz, befindet. Ausgeführt mit dem Pinsel in leuchtendbunten Deckfarben, stellen sie Türken dar, oftmals in Begleitung exotischer Tiere, wie auch bei diesem Beispiel. Die Bestimmung dieser Zeichnungen ist nicht bekannt, aber inspiriert wurden diese Bilder offensichtlich durch die Illustrationsstiche in dem Buch *Le navigationi et viaggi nella Turchia*, 1580, von Nicolas de' Nicolai. Der präzise, miniaturistische Stil ist typisch für Ligozzis Werk; er war bestens geeignet für die Aufträge, die er von Francesco I. de' Medici erhielt, darunter auch detailreiche Zeichnungen der zoologischen und botanischen Sammlung der Medici.

Ligozzi wurde am großherzoglichen Hof in Florenz als Maler sowie als Designer von Wandbehängen und Glasgravuren und als Verwalter der Gemäldegalerie beschäftigt.

Er arbeitete auch mit großen Formaten und schuf Gemälde für den Palazzo Vecchio sowie Altarbilder für Kirchen in Florenz und an anderen Orten. Seine farbigen Zeichnungen zählen zu seinen besten Arbeiten.

25 AGOSTINO CARRACCI
Italien, 1557–1602
Figurengruppe in einer "Anbetung der Hirten" und weitere Studien

Feder und braune Tusche
40,5 x 30,8 cm
Kat. II, Nr. 12; 86.GA.726

Die Hauptstudie, eine Gruppe von Hirten mit ihren Kindern und Tieren, wurde mit leichten Abänderungen in dem verschollenen Gemälde *Anbetung der Hirten* von Agostinos Bruder Annibale verwendet. Das Gemälde ist jedoch in Form einer Kopie von Annibales Schüler Domenichino (Edinburgh, National Gallery of Scotland) überliefert.

Die Kamee im antiken Stil mit drei bärtigen Männern im Profil über der Hauptstudie ist eine Karikatur, obwohl nicht bekannt ist, um wen es sich bei diesen Köpfen handelt (für eine ähnliche Gruppierung von karikierten Profilköpfen von einem französischen Maler des 19. Jahrhunderts vgl. Nr. 91). Denselben eher scherzhaften Ton treffen der Kopf eines Mannes mit einem spärlichen Bart, Mitte rechts (offensichtlich dieselbe Figur wie in der Kamee), und der winzige Kopf einer Katze, in der rechten Ecke, die den Betrachter leicht beunruhigend anstarrt.

Zusammen mit seinem Cousin Lodovico und Bruder Annibale war Agostino einer der drei Carraccis, die gemeinsam für die "Reform" der italienischen Malerei gegen Ende des 16. Jahrhunderts verantwortlich zeichneten. Der neue Stil, den sie begründeten, lehnte die Künstlichkeit des vorangehenden manieristischen Stils (vgl. Nr. 14) ab und kehrte wieder zu der Naturstudie und der Antike zurück, die auch in der Epoche der Hochrenaissance tonangebend gewesen war. Die Carraccis gründeten eine Kunstakademie in Bologna, die weithin großen Einfluß ausübte.

26 ANNIBALE CARRACCI
Italien, 1560–1609
Vier Studien zu Köpfen, gezeichnet über einer Kopie von "Der Heilige Johannes der Evangelist" von Correggio

Schwarze Kreide
27,7 x 20,7 cm
Kat. I, Nr. 8; 85.GB.218

Eine gewisse Lässigkeit in Annibales Wesen bedingte seine Vorliebe für die Darstellung von Themen des täglichen Lebens. Auf diesem Blatt hat er einen bärtigen Mann gezeichnet, der einen Hut trägt und im Profil von rechts zu sehen ist (die beiden Studien oben und in der Mitte links); einen Jugendlichen, der seinen Kopf auf die Hände aufstützt, dessen Gesicht frontal dargestellt wird (rechts); und (unten, wenn das Blatt im Uhrzeigersinn um 90 Grad gewendet wird) einen Jugendlichen, der einen Hut trägt und den Blick gesenkt hat. Die Skizzen wurden über einer schwachen Kopie einer Figurengruppe von Correggio angefertigt. Die zufällige Zusammenstellung der Studien und ihre grobe Behandlung spiegeln dieselbe unkonventionelle Veranlagung wider. Die vorliegende Studie, die wahrscheinlich aus den Jahren 1580–90 stammt, veranschaulicht Annibales Fähigkeit, "Schnappschüsse" seiner Zeitgenossen aufzunehmen und diese äußerst lebendig und eindrucksvoll festzuhalten.

Annibale war fraglos der talentierteste und schöpferischste der drei Carraccis (vgl. Nr. 25). Er nahm die besten Einflüsse der Hochrenaissance auf und kombinierte diese mit den Motiven aus der Natur nach Maßgabe seiner eigenen Phantasie. Er arbeitete in seiner Heimatstadt Bologna, bis er im Jahr 1595 nach Rom umzog, um dort für die Farnese-Familie zu arbeiten. Dort malte er sein Meisterwerk, die Deckengemälde der Galerie des Palazzo Farnese, 1597–1600. Zusammen mit der Deckenbemalung der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo und Raffaels Vatikan-*Stanze* gehören die Deckengemälde der Farnese-Galerie zu den großartigsten Werken der italienischen Malerei.

27 DOMENICHINO
(Domenico Zampieri)
Italien, 1581–1641
Die Heilige Cäcilie

Schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier, die Konturen beim Übertragen durchstochen
46,7 x 34,2 cm
Kat. III, Nr. 15; 92.GB.26

Die christliche Heilige und Märtyrerin Cäcilie lebte vermutlich im 2. oder 3. Jahrhundert. Als sie den römischen Adligen Valerius heiratete, überredete sie ihn, der sexuellen Enthaltsamkeit zuzustimmen und zum christlichen Glauben überzutreten. Sie und Valerius wurden schließlich vom römischen Präfekten hingerichtet. Sie ist die Schutzheilige der Kirchenmusik. Der Kult der Heiligen Cäcilie war besonders Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom sehr stark ausgeprägt. Auslöser war der sensationelle Fund ihres Leichnams in einer Gruft unter dem Altar der Kirche Santa Cecilia in Trastevere im Jahre 1599, der wundersamerweise unverwest war.

Der Kopf entspricht dem in dem Fresko *Die Verherrlichung der Heiligen Cäcilie* im Gewölbe der Cappella Polet, der zweiten Kapelle rechts der Kirche San Luigi dei Francesi in Rom, die Domenichino in den Jahren 1612–15 ausmalte. Die durchstochenen Konturen und der Verlauf der Anstoßkante der vier Einzelblätter mitten über dem Gesicht, belegen, daß es sich hier um ein Fragment eines Kartons (vgl. Nr. 11) handeln muß. Es befindet sich jedoch auch ein vollständiger Karton für dasselbe Deckengemälde im Musée du Louvre in Paris, auf dem der Kopf der Heiligen eher dem Fresko entspricht als der auf diesem Fragment. Es ist anzunehmen, daß Domenichino mit seinem ersten Karton nicht zufrieden war und daher beschloß, einen weiteten anzufertigen.

28 BERNARDO STROZZI
Italien, 1581–1644
Der Heilige Franziskus

Schwarze und weiße Kreide
38,9 x 25,9 cm
Kat. III, Nr. 47; 91.GB.40

In einem Zeitalter, das so an die Fotografie und an alle möglichen Formen der Reproduktion gewöhnt ist, ist ein Leben ohne die Kamera schwer vorstellbar. Aber für die Mehrzahl der Künstler bestand noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts der beste Weg zum Festhalten des Äußeren eines bestimmten Objektes darin, dieses abzumalen, oftmals in Form einer Zeichnung auf Papier. So erstellte beispielsweise der französische Maler Claude Lorrain (vgl. Nr. 70) ein ganzes Album mit Zeichnungen seiner eigenen Gemälde, das *Liber veritatis* (Buch der Wahrheit), das sich heute im British Museum befindet. Einerseits wollte er Buch darüber führen, wer Eigentümer seiner Gemälde war, und andererseits wollte er den Fälschern, die seine Entwürfe imitierten, das Handwerk legen. Obwohl andere Künstler in dieser Hinsicht weniger methodisch vorgingen als Claude, führten viele Skizzenbücher mit *Ricordi* (wörtlich: Aufzeichnungen bzw. Kopien), die ihnen halfen, sich an ein Gemälde oder an ein Detail eines Gemäldes zurückzuerinnern. Strozzi dürfte diese Zeichnung als eine Gedächtnisstütze zu seinem *Franziskus in Anbetung vor dem Kreuz, 1618–20* (Versionen in Genua, Palazzo Rosso, und in Tulsa, Philbrook Museum of Art) angefertigt haben. Die Tatsache, daß die Zeichnung so exakt dem gemalten Kopf entspricht und mit so vielen Details ausgeführt wurde deutet darauf hin, das Strozzi sein eigenes Gemälde vor sich hatte, als er diese Skizze anfertigte.

29 GUERCINO
(Giovanni Francesco Barbieri)
Italien, 1591–1666
Sitzender Jüngling

Schwarze Ölkreide oder ölgetränkte Kohle, mit weißer Kreide gehöht
57,2 x 42,5 cm
Kat. II, Nr. 20; 89.GB.52

Die Studien, die Guercino in seiner Jugend nach lebenden Aktmodellen anfertigte, sind meisterhaft hinsichtlich ihrer Beleuchtung, ihrer sicheren Handhabung und ihrer rationellen Reduktion der Form. Für diese Zeichnungen verwendete er oft ölgetränkte Holzkohle (wodurch die Striche dunkler und außerdem haltbarer werden) mit gelegentlichen weißen Kreidepunkten für die Lichter auf grobem, hellbraunem Papier. Diese Technik ermöglichte ihm einen Effekt, bei dem anscheinend Licht in einem tiefen Schatten reflektiert wird, sowie die Vorstellung der Oberflächenstruktur des Fleisches.

Im 16. und 17. Jahrhundert wurden Aktzeichnungen dieser Art als "Akademien" bezeichnet, da sie im Atelier des Künstlers oder in der Akademie ausgeführt wurden. Im Jahre 1616 wagte Guercino den kühnen Schritt und eröffnete seine eigene Aktzeichenschule in Emilia. Damit stellte er sich bewußt auf eine Stufe mit der Tradition der berühmten Carraccis (vgl. Nr. 25, 26), den Pionieren der akademischen Ausbildung für Künstler. Die großformatigen Aktzeichnungen, die Guercino anfertigte, wurden vermutlich als Vorlagen und Anregung für seine Schüler geschaffen. Diese Annahme wird gestützt durch die Tatsache, daß die Person, die für diese Zeichnung Modell saß, auch in einigen anderen Aktstudien von Guercino aus dieser Zeit, ebenfalls in Ölkreiden ausgeführt, anzutreffen ist.

Guercinos Malerei führte den "naturalistischen" Stil fort, der in Italien von der Familie Carracci begründet worden war. Am Anfang seines künstlerischen Schaffens zeichnete Guercino sich durch einen kräftigen Stil mit dramatischen Lichteffekten, satten Farben und einem breiten, kraftvollen Duktus aus. Je weiter sich sein Œuvre entwickelte, desto klassischer wurde sein Stil.

30 PIETRO DA CORTONA
(Pietro Berrettini)
Italien, 1596–1669
Christus am Kreuz mit der Jungfrau Maria, Maria Magdalena und dem Heiligen Johannes

Feder und braune Tusche mit graubrauner Lavur, mit weißer Deckfarbe auf schwarzer Kreide gehöht, auf hellbraunem Papier, mit schwarzer Kreide gerastert, mit einem Oval in roter Kreide
40,3 x 26,5 cm
Kat. III, Nr. 35; 92.GB.79

In den Jahren 1658–61 erbaute der große italienische Barockbildhauer und Architekt Gian Lorenzo Bernini eine neue Kirche zu Ehren des heiliggesprochenen Thomas von Villanova neben dem Papstpalast in Castelgandolfo, der päpstlichen Sommerresidenz vor den Toren Roms. Cortonas aufwendige, vollständig ausgeführte Studie ist ein Entwurf für das von ihm, wahrscheinlich im Jahr der Fertigstellung des Gebäudes, geschaffene ovale Gemälde für den reichverzierten Hochaltar der Kirche, der von Berninis Schüler Antonio Raggi ausgeführt und geschmückt wurde. Die Komposition des Altarbildes unterscheidet sich nur in wenigen Punkten von der Zeichnung.

Das Blatt wurde in Cortonas charakteristischer abrupter Art unter ausgiebiger Verwendung optischer Höhung ausgeführt. Dank der Undurchsichtigkeit der weißen Farbe konnte er einige seiner früheren Ansätze zu den Figuren, insbesondere beim Heiligen Johannes, verbergen. Dieser ist von einem weißen Halbschatten umgeben, durch den die frühere Position des rechten und des linken Armes, des Kopfes und des linken Beines verdeckt wird. Die Zeichnung wurde zwecks Übertragung mit einem Raster unterlegt (vgl. Nr. 9).

Cortona war ein großartiger Architekt und der wichtigste Maler des italienischen Spätbarocks in Rom. Bekannt wurde er vor allem durch sein berühmtes illusionistisches Deckengemälde in dem *Gran Salone* (großen Saal) des Palazzo Barberini in Rom, das er 1639 fertigstellte. Die überwältigende Zahl der Figuren, die Brillanz der Farben und die Komplexität der Komposition insgesamt mit ihren sich daran anschließenden Szenen um die zentrale Öffnung zum Himmel sind der Inbegriff des Überschwangs des Spätbarocks.

31 GIAN LORENZO BERNINI
Italien, 1598–1680
Entwurf für einen Brunnen mit einem Meeresgott, der einen Delphin hält

Schwarze Kreide
34,9 x 23,8 cm
Kat. II, Nr. 5; 87.GB.142

Bernini war Architekt und Maler und dazu der erfolgreichste italienische Bildhauer seiner Tage. Im Jahre 1650 war es Herzog Francesco I. d'Este von Modena gelungen, Bernini dafür zu gewinnen, daß dieser eine Porträtbüste von ihm schuf, die im darauffolgenden Jahr fertiggestellt wurde (Modena, Galleria Estense). Der Herzog war so mit seinem prächtigen Abbild zufrieden, daß er in den Jahren 1652–53 Bernini bat, Zeichnungen für einen Brunnen vorzulegen, der den Palast der Familie d'Este in Sassuolo zieren sollte. Dieser überaus evokative Entwurf ist für den Neptunbrunnen bestimmt, der sich auch heute noch an seinem Platz im Hof des Palastes befindet. Die Lebendigkeit der mit dem Delphin kämpfenden Figur ist typisch für Berninis kraftvollen spätbarocken Stil. Der Brunnen steht in einer Nische, deren Ecken auf beiden Seiten der Zeichnung angedeutet sind, und wurde von Berninis Gehilfen Antonio Raggi ausgeführt. Eine noch weiter ausgearbeitete Werkzeichnung zu dem Projekt befindet sich im Victoria & Albert Museum, London.

32 SALVATOR ROSA
Italien, 1615–1673
Der Traum des Aeneas

Schwarze und weiße Kreide; die Hauptkonturen bei Übertragung auf eine Kupferplatte mit einem Stichel nachgefahren
30 x 22,3 cm
Kat. I, Nr. 42; 83.GB.197

Das Thema dieser Zeichnung stammt aus Vergils *Aeneas* (8.26–34). Aeneas, gerade in Latium angekommen und besorgt über den bevorstehenden Krieg mit den Latinern, ruht an einem Flußufer. In seinem Traum entsteigt der Flußgott Tiber dem Strom – "ihn umhüllte mit bläulichem Umhang ein feines Linnen, es deckte sein Haar rings schattenspendendes Schilfrohr" – und tröstet ihn. Die Komposition entspricht dem Gemälde Rosas, das sich im Metropolitan Museum of Art, New York, befindet, und das auf ca. 1663–64 datiert wird. Die Zeichnung wurde nicht tatsächlich für das Bild verwendet, sondern als Vorlage für eine Radierung, die den Entwurf zwar seitenverkehrt wiedergibt, ansonsten jedoch bis ins kleinste Detail mit diesem identisch ist. Der neapolitanische Maler und Radierer Salvator Rosa, der nicht nur bildender Künstler, sondern auch Dichter und Musiker war, arbeitete in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom. In einer Überlieferung aus dem 19. Jahrhundert heißt es, daß Rosa sich in seiner Jugend einer Gruppe von *Banditti* (Banditen) angeschlossen habe, die die Abruzzen (Apennin) im Osten Roms unsicher machten. Mit dieser Anekdote wird begründet, warum er sich auf die sogenannten Räuberbilder und unruhigen Landschaften spezialisierte. Durch seinen selbstbewußten Glauben an sein eigenes Genie wurde er zum wichtigsten Prototypen des romantischen Künstlers.

33 CARLO MARATTI
Italien, 1625–1713
Glaube und Gerechtigkeit auf einer Wolke sitzend

Feder und braune Tusche und braune Lavur über roter Kreide, mit weißer Deckfarbe gehöht, auf braunem Papier, ungleichmäßig beschnitten
48,4 x 28,7 cm
Kat. I, Nr. 23; 85.GG.41

Es handelt sich hier um eine Studie, die seitenverkehrt, jedoch im gleichen Maßstab für den Schmuckrahmen einer Karte von Rom, die Giovanni Giacomo de' Rossi 1676 verlegte, verwendet wurde. Die Karte selbst wurde nach dem Entwurf von Giovanni Battista Falda, dem Topographie-Künstler des 17. Jahrhunderts, gefertigt, während die Schmuckaufschrift, zu der diese Zeichnung gehört, eine Idee Marattis war. Von den beiden Figuren ist "Glaube" die dominantere Figur. Gekrönt mit der päpstlichen Tiara und einen Strahlenkranz um den Kopf, hält sie die päpstlichen Schlüssel in ihrer Rechten, während ihre Linke auf einem Kirchenmodell ruht. "Gerechtigkeit", wird zum Teil von ihr verdeckt und hält in ihrer Rechten eine Waage, das Symbol ihrer Unparteilichkeit, und mit ihrer Linken hält sie auf dem Schoß die Faszes (Rutenbündel), das Symbol ihrer Autorität. Gemeinsam könnten die beiden Tugenden als ein Symbol für die gute Regierung der Stadt durch Papst Clemens X. verstanden werden. Maratti, der führende Vertreter des spätbarocken Klassizismus, war einer der erfolgreichsten römischen Maler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

34 GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA
Italien, 1683–1754
Junge mit Birne
(Giacomo Piazzetta?)

Schwarze und weiße Kreide auf blaugrauem Papier (verblichenes Hellbraun), aus zwei zusammengesetzten Teilen bestehend
39,2 x 30,9 cm
Kat. II, Nr. 33; 86.GB.677

Die Zeichnung gehört zu einer Serie mit dem Titel *Teste di carattere* (Charakterköpfe), Piazzettas größter Leistung als Zeichner. Der Jugendliche, der vornehm mit einer Brokatweste, einem langärmligen Hemd und einer Kappe mit Federn bekleidet ist, hält eine Birne hoch und blickt den Betrachter verheißungsvoll an. Derselbe Junge ist auf einer Reihe weiterer Arbeiten Piazzettas anzutreffen und wurde als Giacomo, der Sohn des Künstlers, identifiziert. Die Zeichnung ist hinsichtlich des Themas und der Haltung der rechten Hand des Modells mit einem anderen Blatt vergleichbar, das sich in der Pierpont Morgan Library, New York, befindet, auf dem eine Frau dargestellt ist, die eine Birne anbietet, sowie mit einem Gemälde im Wadsworth Atheneum, Hartford, mit demselben Jungen, ebenfalls mit einer Birne, jedoch im Profil dargestellt. Die Zeichnungen in der Serie *Teste* besitzen dasselbe Format wie dieses Beispiel oder sind teilweise auch größer. Sie wurden überwiegend in schwarzer Kreide oder Kohle ausgeführt, gehöht mit weißer Kreide, auf blaugrauem oder gelbbraunem Papier. Piazzetta ging mit diesen Materialien mit großem Talent um. Stets gelang es ihm, den Figuren eine fast unheimliche Lebensechtheit zu verleihen. Die Kreide wurde mit unterschiedlich starkem Druck aufgetragen, die leicht schattierten Halbtonflächen lassen diffuses Licht entstehen, und die kräftiger gezeichneten Stellen dichte, samtige Schatten oder Dunkelheit. Die Menschen wurden dann durch weiße Kreidelichter zum Leben erweckt.

35 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO
Italien, 1696–1770
Flucht nach Ägypten

Feder und braune Tusche mit brauner Lavur über schwarzer Kreide
30,4 x 45,3 cm
Kat. I, Nr. 48; 85.GG.409

Die Heilige Familie, die auf ihrer Flucht nach Ägypten an Bord eines Fährboots geht, ist in der christlichen Ikonographie ein nicht so häufig anzutreffendes Thema wie die Szene ihrer Rast auf der Reise. Tiepolo hat die Szene mit großem Brio sowie mit dem nautischen Wissen eines Venezianers interpretiert. Er wählte ein Boot mit wenig Tiefgang, das den Gondeln nicht unähnlich ist, die auch heutzutage noch durch die Wasserstraßen seiner Heimatstadt ziehen. Eine gewisse Dringlichkeit wird durch die energisch aufgetragenen Lavuren und die dramatische Handlung der Figuren vermittelt – der Fährmann stößt gleich vom Ufer ab, und die Jungfrau eilt, das Jesuskind fest an sich gedrückt, den Steg entlang. Josef ist dicht hinter ihr.

Die Zeichnung wird auf 1725–35 datiert. Die Informalität in Tiepolos Interpretation dieses Themas unterscheidet sich deutlich von Michelangelos wohlabgewägter Phantasie, mit der er die häufiger anzutreffende Szene der Ruhe der Heiligen Familie auf der Flucht schuf, die gut zweihundert Jahre zuvor gezeichnet wurde (vgl. Nr. 5). In der Tat veranschaulichen die Unterschiede zwischen den beiden Darstellungen den großen Wandel der italienischen Kunst, der sich im Laufe der zwei Jahrhunderte vollzog. Tiepolo, dessen Werk einmal als "voller Feuer und Seele" beschrieben wurde, war zweifellos der größte italienische Maler des 18. Jahrhunderts, er war auch der großartigste Zeichner und einer der besten Graveure. Sein prachtvoller, farbenfroher und erfindungsreicher Stil markieren den Höhepunkt der dekorativen Tradition in der italienischen Kunst und verkörpert die Pracht Venedigs auf dem Höhepunkt seiner Macht.

36 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO
Italien, 1696–1770
Ansicht einer Villa

Feder und braune Tusche
und braune Lavur
15,3 x 26,1 cm
Kat. I, Nr. 49; 85.GA.297

Tiepolo war ein talentierter Landschaftszeichner, obwohl die Anzahl solcher Zeichnungen gering ist im Vergleich zu der großen Anzahl seiner noch erhaltenen Figurenstudien (vgl. Nr. 35). Warum Tiepolo Landschaften zeichnete, ist nicht vollkommen geklärt, wahrscheinlich wurden sie ohne besonderen Anlaß angefertigt, möglicherweise als Zeitvertreib bei sommerlichen Landausflügen. Die zügige Federführung zusammen mit den dunklen, flüssigen Lavuren lassen an hellen Sonnenschein und die offenen Flächen des Venetos denken, das vorwiegend flache Land um Venedig, in dem sich verstreute vornehme Villen, Häuser und Bauernhöfe finden.

In dieser Studie wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Treppe und das feine Mauerwerk an der Außenwand gelenkt. Das Auge folgt den beiden Besuchern, die die Treppen zu der sonnigen Vorderseite der Villa mit dem säulengestützten Portiko und zwei Rundbogenfenstern mit einem Balkon davor heraufsteigen. Die Zeichnung wird auf die Zeit um 1757–59 datiert. Es besteht ein Zusammenhang mit ähnlichen Skizzen, die Tiepolo anfertigte, als er an der Villa Valmarana in Vicenza (1757) und in Udine (1759) arbeitete.

37 CANALETTO
(Giovanni Antonio Canal)
Italien, 1697–1768
Warwick Castle: Die Ostfront vom Hof aus gesehen

Feder und braune Tusche mit grauer Lavur über schwarzer Kreide
31,7 x 57 cm
Kat. II, Nr. 9; 86.GG.727

Bei seinem kurzen Besuch im Warwick Castle im Jahre 1835 erwähnte der deutsche Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts Dr. Gustav Waagen kurz die "Schönheit und die Pracht dieses feudalen Bauwerks, dem gewiß kein anderes den Rang streitig macht, erst recht nicht in demselben guterhaltenen Zustand." Das Schloß steht an der Südseite der Stadt am Fluß Avon. Obwohl an dem Ort im Jahre 915 n.Chr. eine Art von Festung errichtet wurde, stammt die heutige Außenfassade (die noch wie zu Canalettos Zeiten aussieht) aus dem 14. Jahrhundert. Die hier abgebildete Ansicht, die mit größter Sicherheit direkt vor Ort gezeichnet wurde, ist die Ostfront vom Innenhof aus gesehen, in deren Mitte sich der Glockenturm befindet. Sie wurde von dem Künstler als Vorlage für ein Gemälde verwendet, das heute im City of Birmingham Museum and Art Gallery hängt. Eine Ansicht von der anderen Seite desselben Flügels befindet sich in der Robert Lehman Collection des Metropolitan Museum of Art, New York.

Canaletto, ein venezianischer Vedutenmaler, besuchte England im Jahre 1746, wo er mit dem Malen von Londoner Stadtansichten und Ansichten der nahegelegenen Landsitze des Adels, wie Warwick Castle, Erfolg verbuchen konnte. Seine Arbeit schafft eine gewisse Atmosphäre durch veränderliche Komponenten in solchen Bildern, die ansonsten rein topographische Aufzeichnungen gewesen wären. Er verwendete oft die Camera Obscura, ein kastenähnliches Gerät, welches das Abbild eines Gegenstands auf ein Blatt Papier projiziert, so daß die Konturen nachgefahren werden können. Er hatte einen scharfen Blick für architektonische Details, während seine oft winzig kleinen Figuren glaubhaft, wenn auch prosaisch sind. Wie diese Zeichnung zeigt, stellte Canaletto sich gut auf die Darstellung englischer Szenen ein.

38 FRANCESCO GUARDI
Italien, 1712–1793
Eine Theatervorstellung

Feder und braune Tusche mit brauner Lavur über schwarzer Kreide
27,4 x 38,4 cm
Kat. II, Nr. 19; 89.GG.51

Das Thema ist eine Theatervorstellung, anscheinend in Anwesenheit eines russischen adligen Paares, das von den Venezianern "Conti del Nord" getauft wurde (wohl um den schwierigen russischen Namen nicht aussprechen zu müssen). Großherzog Paul Petrowitch (der spätere Zar Paul I.) und seine Frau, Maria Fedorowna, waren vom 18.–25. Januar 1782 Gäste der Venezianischen Republik. Hier wird das Paar dargestellt, wie es sich bei einer Vorstellung der *Commedia dell'arte* amüsiert, die zu seinen Ehren am 21. Januar gegeben wurde. Der Besuch galt als ein so großes Ereignis, daß Guardi auch einige andere Punkte des Unterhaltungsprogramms festhielt, das eigens für das Paar arrangiert worden war, wie beispielsweise ein *Konzert* (Canterbury, Royal Museum) und ein *Bankett* (Sankt Petersburg, Staatliche Hermitage).

Wie auch Canaletto, ein weiterer großer Venezianer (vgl. Nr. 37), malte Guardi vor allem Ansichten seiner Heimatstadt Venedig, obwohl er zu seinen Lebzeiten nicht dieselbe Anerkennung fand wie sein illustrer Zeitgenosse. Verglichen mit Canalettos Werk lassen Guardis dynamisch gemalte Szenen, sowohl Interieurs als auch Außenansichten, mit ihrer viel freizügigeren Pinselführung eine belebtere Stadt entstehen. Sie zeugen von der Energie des zeitgenössischen Lebens, vermitteln den Eindruck einer wogenden Menschenmenge und die Spannung des öffentlichen Spektakels. Dieselbe Energie spricht auch aus seinen Zeichnungen.

39 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI
Italien, 1720–1778
Ein antiker Hafen

Rote und schwarze Kreide und braune und rötliche Lavur, gerastert
38,5 x 52,8 cm
Kat. II, Nr. 34; 88.GB.18

Der englische Sammler, Kunstkenner und Literat des 18. Jahrhunderts, Horace Walpole, schrieb über eine von Piranesis Kompositionen, die dieser hier sehr ähnlich war: "Er setzt Paläste auf Brücken und Tempel auf Paläste und erklimmt den Himmel mit einem Berg von Bauwerken." Diese Zeichnung ist eine Studie, die ebenfalls in diese Richtung geht, wenn auch in einem kleineren Maßstab, für einen der Drucke in *Prima parte di architetture e prospettive*, veröffentlicht in Rom im Jahre 1743. Der dazugehörige Druck ist der *Parte di ampio magnifico porto*, der laut der ausführlichen Bildunterschrift des Künstlers "von den alten Römern verwendet [wurde], wo innen eine große *Piazza* zu sehen ist, auf der Handel getrieben wurde und die über und über mit Podiumsäulen geschmückt war, die an die wichtigsten Seesiege, etc. erinnern." Die verschiedenen architektonischen Stiche, aus denen der *Prima parte* besteht, bringen Piranesis persönliche und leicht phantastische Vorstellung von der Antike zum Ausdruck, zu der auch Unmengen von Marmor in endlosen Räumen von rätselhafter Komplexität gehören.

Piranesi zeichnete die Grundstrukturen zuerst in Kreide und fügte dann großzügig braune und rote Lavur als Schatten und für einige weitere Details hinzu. Das schwarze Kreidegitter, mit dem das ganze Blatt überzogen ist, wurde angelegt, um die Übertragung auf eine Kupferplatte zu erleichtern (vgl. Nr. 9); die Lavur verleiht dem ganzen Bild Schwung. Wenigstens zwei Zeichnungen gingen dieser vollendeten Skizze voraus.

40 GIANDOMENICO TIEPOLO
Italien, 1727–1804
Punchinello wird zu einem Stuhl geführt

Feder und braune Tusche und braune Lavur über schwarzer Kreide
35,3 x 47 cm
Kat. I, Nr. 50; 84.GG.10

Die Zeichnung gehört zu einer Gruppe von 103 Zeichnungen, die das Leben des Punchinello illustrieren, eine Figur des venezianischen Karnevals, die ihren Ursprung in der *Commedia dell'arte* hat, einer traditionellen Form der populären Unterhaltung im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts. "Gerissen, faul – er kannte alle Arten von Tricks [und] wußte Scherze, die oftmals obszön waren," so war er der genaue Gegenspieler des edlen Helden. Die Kompositionen aus der Serie reichen von Komödie zu Tragödie, von trivialen Ereignissen zu großen Momenten. In fast allen von ihnen erscheint die große, bucklige Figur des Punchinello, in ein weißes Gewand mit Halskrause gekleidet mit einem zuckerhutförmigen Hut und einer schwarzen Maske mit Hakennase, inmitten seiner Gefährten, die ihre verschiedenen, oft bizarren Rollen spielen. Die Zeichnungen stammen aus einem Album, das ursprünglich den Titel *Divertimento per li ragazzi* (Unterhaltung für Kinder) trug und um 1800 hergestellt wurde.

In diesem Beispiel schwankt Punchinello auf einen Stock gestützt von draußen herein und wird zu einem Stuhl geführt. Wie auch bei anderen Zeichnungen der Serie ist eine ausführliche Unterzeichnung in schwarzer Kreide vorhanden.

Giandomenico Tiepolo war der älteste Sohn, Schüler und Mitarbeiter seines Vaters, (vgl. Nr. 35).

41 GIUSEPPE CADES
Italien, 1750–1799
Tullia lenkt ihren Wagen über den Leichnam ihres Vaters

Feder und braune Tusche, gehöht mit weißer und grauer Deckfarbe, über schwarzer Kreide auf graubraun grundiertem Papier
49,5 x 66,4 cm
95.GA.25

Dem römischen Historiker Livius zufolge war Tullia die Tochter des Servius Tullius, einem legendären König des alten Roms. Sie überredete Tarquinius Superbus, ihren Vater ermorden zu lassen, damit er König und sie Königin werden könne. Livius beschreibt, wie Tarquinius nach der Ermordung des Servius in den Straßen Roms versuchte, Tullia aufzufordern, sich aus dem Getümmel um den Leichnam zu entfernen. Sie aber wies ihren Fahrer an, sie "zum Esquilinischen Hügel hinaufzufahren. Da verhielt der Mann, der die Zugtiere trieb, angstvoll, zog die Zügel an und wies seiner Herrin den dort liegenden niedergestreckten Servius. Und nun wird eine gräßliche und unmenschliche Freveltat berichtet…dort habe Tullia, wird gesagt, von den Rachegöttinnen getrieben, gänzlich von Sinnen den Wagen über ihres Vaters Leichnam gelenkt und so ihren Anteil am blutigen Mord ihres Vaters, mit dem blutbesudelten Wagen und selbst befleckt und bespritzt…heimgebracht." Der Künstler konzentriert sich auf das grauenvolle Geschehen, von dem allein Tullia unberührt bleibt. Selbst ihre Pferde scheuen zurück. Besonders charakteristisch für Cades Zeichenkunst sind die kalligraphische Federführung und die dekorativen, formalen Rhythmen des Entwurfs – besonders gut gelungen in dem Zusammenspiel der Hufe und Füße in der unteren Bildmitte.

Bis zu den 1770er Jahren hatte Cades sich den Ruf als einer der besten Historienmaler Roms erworben. Er hatte Verbindungen zur Kolonie der ausländischen Avantgarde-Künstler, vor allem Briten und Skandinavier, die eine expressive, vorromantische Vision der klassischen Antike schufen, die großartige, oftmals brutale Interpretationen der antiken mythologischen Themen Homers, der nordischen Mythologie oder aus Macphersons *Ossian* bevorzugte.

42 MARTIN SCHONGAUER
Deutschland, 1450/53–1491
Studie zu Pfingstrosen

Deckfarbe und Aquarell
25,7 x 33 cm
Kat. III, Nr. 72; 92.GC.80

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts begann man, die Natur auf eine vollkommen neue Art und Weise wahrzunehmen. Anstatt die überlieferten Anschauungen zu diesem Thema aufzugreifen, studierten die Menschen die lebensechte Natur und bannten diese auf die Leinwand. Südlich der Alpen war Leonardo da Vinci der wichtigste Vorreiter dieses neuen Zeitgeistes, während zu den wichtigsten nördlichen Vertretern Albrecht Dürer und der größte deutsche Maler der Generation vor Dürer, Martin Schongauer, gehören.

Schongauer ist der Urheber dieses großformatigen Aquarells, das drei Studien zu Pfingstrosen (*Paeonia officinalis* L.) zeigt. Die Pfingstrosen werden fast in ihrer wirklichen Größe abgebildet und entfalten sich ganz natürlich auf dem Blatt.

Oben links ist eine geöffnete Blüte von unten zu sehen. Der Künstler hat den Übergang von Blättern zu Kelch, Kelchblättern und schließlich zu den Blütenblättern sorgfältig herausgearbeitet. Unten ist eine fest geschlossene Knospe dargestellt, und rechts eine vollständig geöffnete Blüte, mit fein gezeichneten Staubblättern und Stempeln. Der Künstler hat die wasserlösliche Farbe recht locker aufgetragen, wodurch die Fließeigenschaften der Farbe und die einzelnen Pinselstriche erkennbar sind. Der freie Malstil und das windzerzauste Aussehen der Blütenblätter und des Grüns vermitteln die für die Pfingstrose typische Üppigkeit. Es überrascht, eine solch offenkundige Leichtigkeit und selbstsichere Ausführung bei einer der frühesten, noch erhaltenen, nordeuropäischen Pflanzenstudien, die nach der Natur gezeichnet wurde, vorzufinden.

Schongauer benutzte diese Studie als Vorlage für einige der Pfingstrosen im Hintergrund seines wichtigsten Gemäldes *Die Madonna im Rosenhag*, 1473 (in der Kirche Saint-Martin, Colmar, Frankreich). Ein weiterer Hinweis auf das frühe Entstehungsdatum ist das Wasserzeichen dieses Blattes, ein gotisches p, das auf Dokumenten zu finden ist, welche um 1470 entstanden. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Albrecht Dürer diese Zeichnung entweder besaß oder kannte, denn ein sehr ähnliches Arrangement ist auf seinem Aquarell *Madonna mit vielen Tieren*, um 1503 (Wien, Graphische Sammlung Albertina), zu sehen.

43 ALBRECHT DÜRER
Deutschland, 1471–1528
Hirschkäfer

Aquarell und Deckfarbe; oben links Spitze des linken Fühlers nachträglich hinzugesetzt
14,2 x 11,4 cm
Kat. I, Nr. 129; 83.GC.214

Mit dieser Zeichnung setzt Dürer dem bescheidenen Hirschkäfer (*Lucanus cervus* L.) ein Denkmal. Bis zum Jahre 1505, als Dürer diese Zeichnung anfertigte, hatte noch nie ein Insekt im Mittelpunkt eines Kunstwerks gestanden. Die Überzeugung, Insekten seien die niedrigsten der Kreaturen, wich erst, als diese im 16. Jahrhundert zunehmend erforscht wurden.

Dürer versucht, den Eindruck zu erwecken, ein lebendiges Tier krabbele über die Seite. Er plaziert es diagonal auf dem Blatt, so daß das Auge des Betrachters von seinem Leib zu dem erhobenen Kopf und seinen geöffneten Zangen wandert, und er setzt die Schatten so sorgfältig, daß die Beine den Körper vom Boden abzudrücken scheinen.

Neben seiner weitblickenden Vorwegnahme der modernen wissenschaftlichen Auffassung, spürt man bei dem *Hirschkäfer* auch etwas von Dürers tief empfundener religiösen Achtung vor den Kreaturen der Natur. Die auffälligen Zacken an den Beinen und die spitzen Zangen deuten auf eine Verwandtschaft mit imaginären wilden Tieren hin, die in spätgotischen Darstellungen der Hölle oder der *Versuchung des Heiligen Antonius* anzutreffen sind. Der *Hirschkäfer* faszinierte Künstler mehrerer Generationen. Zusammen mit seinem *Feldhasen* (Wien, Graphische Sammlung Albertina) ist dies Dürers einflußreichste und am häufigsten kopierte Naturstudie.

44 ALBRECHT DÜRER
Deutschland, 1471–1528
Studie des Guten Schächers

Feder und braune Tusche
26,8 x 12,6 cm
Kat. I, Nr. 130; 83.GA.360

Dürer war der erste Künstler der Nördlichen Renaissance, der die klassische Darstellung des menschlichen Körpers mit ihrer rationalen Auffassung von Proportion und Anatomie beherrschte und weiterentwickelte. Als Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens gilt sein berühmter Stich *Adam und Eva* aus dem Jahre 1504. Aber auch diese Zeichnung, die aus derselben Epoche stammt, zeugt von seinem meisterhaften Können. Dargestellt wird der Gute Schächers, der an die Göttlichkeit Christi glaubte, als er zusammen mit Jesus gekreuzigt wurde. Der Gute Schächer wurde oft in einer weniger verzerrten Pose als der Schlechte Schächer abgebildet. Auf dieser Zeichnung verrät seine Anatomie eine klassische Auffassung von Einheit und Integration. Es wird der Eindruck eines schlaffen Körpers vermittelt, durch dessen Gewicht sich das Kreuz nach vorne neigt. Dürer zeichnet Knochen und Sehnen Strich für Strich, von den gedehnten Armen bis zu der straff über den Rippen gespannten Haut und den fest durchgestreckten Beinen. Er ist mehrfach über Brust, Magen und Beine mit gekrümmter Schraffur hinweggegangen, wodurch die Muskulatur unter der Haut noch viel deutlicher wird. Die Zeichnung bedient sich auch eines schwierigen perspektivischen Effekts, bei dem die linke Hand des Diebes überzeugend über seinem Kopf perspektivisch verkürzt wird. Der klassischen Kunsttheorie zufolge sollten Körperbewegung und Gesichtsausdruck gemeinsam dem höheren Ziel der Darstellung des Gemütszustands dienen. Dies wird umgesetzt durch den schwermütigen Blick des Diebes auf Christus und die Schatten in seinem Gesicht.

45 LUCAS CRANACH DER ÄLTERE
Deutschland, 1472–1553
Porträt eines Mannes

Öl auf Papier
26,2 x 19,9 cm
Kat. III, Nr. 64; 92.GG.91

Von 1504 bis zu seinem Tode arbeitete Cranach am sächsischen Hof zu Wittenberg, wo er den Großteil seines künstlerischen Schaffens in den Dienst der Porträtmalerei stellte. Das Porträt dieses nicht namentlich bekannten Modells wurde mit Pinsel und Öl auf Papier angefertigt, eine Technik, die bei den nordeuropäischen Zeichnungen des frühen 16. Jahrhunderts unüblich war. Cranach rieb das Papier mit Öl ein, um den bräunlichen Untergrund zu schaffen, und skizzierte dann die Konturen des Kopfes. Er arbeitete das Gesicht säuberlich heraus und verwendete für einige Partien, wie Augenbrauen, Wimpern und Gesichtszüge, Feder und schwarze Tusche. Der Kontrast zwischen dem strahlenden Gesicht mit seinen leuchtenden hellen Flächen und der braunen Grundierung läßt das Modell aus der Tiefe hervortreten. Der Eindruck der Lebendigkeit, der durch diesen Effekt bewirkt wird, wird noch weiter durch die großen, intelligenten Augen des jungen Mannes verstärkt. Die Intensität des Ausdrucks zusammen mit der juwelenhaften Verfeinerung ihrer Oberfläche machen diese Zeichnung zu Cranachs bester noch erhaltener Porträtzeichnung.

46 JÖRG BREU DER ÄLTERE
Deutschland, ca. 1475/76–1537
Brauszene

Feder und schwarze Tusche, braune und orangefarbene Lavur
Durchmesser 19,8 cm
Kat. II, Nr. 121; 89.GG.17

Die Kunst der Glasmalerei erlebte ihre Blüte im Deutschland der Renaissance und befaßte sich mit Glasobjekten aller Art, von monumentalen Kirchenfenster bis hin zu kleinformatigen Fensterscheiben in weltlichen Gebäuden. Alle wichtigen deutschen und Schweizer Künstler der Renaissance schufen Zeichnungen für Glasmalerei, die als Vorlagen für den "Glasmaler" dienten, der diese in Bleiverglasung umsetzte. Einer der einnehmendsten Gestalter von Glasfenstern war Jörg Breu der Ältere aus Augsburg. Er zeichnete sich besonders durch Entwürfe zu weltlichen Themen aus, wie hier die 20. Erzählung aus dem Buch *Gesta Romanorum* (Die Taten der Römer) aus dem 14. Jahrhundert. Die Geschichte erzählt von einem Jungen, der bei seiner Geburt vom Kaiser verflucht und später dessen Schwiegersohn wurde. Die Zeichnung verbindet zwei Episoden (von links nach rechts): erstens die Ankunft des Jugendlichen bei Hofe und zweitens, wie er etwas unbehaglich mit der Tochter des Kaisers im Beisein der Kaiserin und ihrer Hofdamen im Ehebett liegt.

Die großzügige Verwendung der gelben Lavur und die großartige bauliche Kulisse machen diese Zeichnung zu einer prachtvollen Vertreterin ihrer Kunstgattung. Breu verband das runde Format der Zeichnung mit der Darstellung der architektonischen Elemente dergestalt, daß man den Eindruck gewinnt, man schaue hinauf in eine Kuppel. Seine Vertrautheit mit klassisch inspirierter Architektur lassen vermuten, daß er diese Zeichnung im Anschluß an seine Italienreise im Jahre 1514/15 anfertigte.

47 HANS SCHÄUFELEIN
Deutschland, 1480/85–1539
Abschied Christi von seiner Mutter

Feder und dunkelbraune Tusche
über Spuren schwarzer Kreide
27,5 x 21,2 cm
Kat. I, Nr. 134; 85.GA.438

Der Maler und Holzschnittillustrator Schäufelein arbeitete in Dürers Nürnberger Werkstatt in den Jahren von 1503/4 bis 1516/17. Er zeichnete neben seinen Initialen oftmals eine kleine Schaufel, ein Schäufelein, wie auch bei dieser Zeichnung, die signiert und mit 1510 datiert ist.

Das Neue Testament berichtet nicht von dem Abschied Christi von seiner Mutter. Die literarische Quelle dieser Erzählung liegt in der frommen Literatur des ausgehenden Mittelalters. Die Geschichte erzählt, daß die Jungfrau, in Begleitung von Maria Magdalena und Martha, ihren Sohn anflehte, nicht von Betanien nach Jerusalem zu ziehen, wo er verraten und gekreuzigt werden würde. Mit der Antwort, daß er gehen müsse, um die Menschheit zu retten, spendete Christus seiner Mutter bei seinem Abschied den Segen und tröstete sie damit, daß sie im Himmel neben ihm auf einem Thron sitzen werde.

Schäufelein stellt den Moment der Segnung dar und plaziert die Szene vor einem rustikalen hölzernen Stadttor. Zur Rechten Christi ziehen die Mengen zum Passahfest nach Jerusalem. Im Mittelpunkt der Zeichnung findet sich ein für diese Szene ungewöhnliches Merkmal: eine gotische Kirche, die sich auf die Jungfrau Maria beziehen könnte. Seit dem Mittelalter galt die Kirche als die dingliche Verkörperung der Jungfrau auf Erden. Ein solcher Symbolismus würde bedeuten, daß das Bild hoffnungsfroh das Leiden der Passion durch einen Hinweis auf die Gründung der Kirche zu lindern sucht.

48 ALBRECHT ALTDORFER
Deutschland, ca. 1482/85–1538
Kreuztragung

Feder und schwarze Tusche, graue Lavur und schwarze Kreide
Durchmesser 30,4 cm
Kat. II, Nr. 113; 86.GG.465

Altdorfer war die führende Persönlichkeit der sogenannten Donauschule. Dieser Begriff bezeichnet eine Gruppe von Künstlern, die von Regensburg bis Wien entlang der Donau arbeiteten. Auf den Bildern dieser Künstler werden vor allem Alpenlandschaften und emotionsbefrachtete religiöse und mythologische Sujets dargestellt. Die hier abgebildete Zeichnung ist der einzige noch erhaltene Glasfensterentwurf von Altdorfer.

Altdorfer verlieh einer Szene gerne ein zusätzliches dramatisches Element, indem er sie aus einer ungewöhnlichen Perspektive darstellte, was auch hier der Fall ist. Der gestürzte Christus wird von hinten gezeigt, wodurch sein gebeugtes linkes Bein, seine sichtbaren nackten Fußsohlen und sein abgehärmtes Profil betont werden. Die Brutalität und Energie der Szene werden zudem durch die dichtgedrängten Figuren entlang des Mittelgrunds und durch die dynamische, sehr vielseitige Federzeichnung verstärkt. Stilistische Vergleiche mit anderen Arbeiten Altdorfers legen nahe, daß das Werk ungefähr im Jahre 1515 oder vielleicht ein paar Jahre davor entstand.

49 NIKLAUS MANUEL DEUTSCH
Schweiz, 1484–1530
Verspottung Christi

Feder und schwarze Tusche, Goldfarbe, gehöht mit weißer Deckfarbe, auf rotbraun grundiertem Papier
31,2 x 21,7 cm
Kat. I, Nr. 140; 84.GG.663

Niklaus Manuel war nicht nur Maler und Grafiker, sondern auch Dichter, Söldner und Berner Staatsmann. In dieser Eigenschaft trat er vor allem für die Sache der Reformation ein. Er fertigte diese Zeichnung vermutlich um 1513/14 als ein selbständiges Kunstwerk an. Die Linienführung ist kraftvoll und schroff. Er fügte die zahlreichen weißen Lichtpunkte mit einem Pinsel hinzu, tupfte den Heiligenschein Christi mit Goldpigmenten auf und arbeitete weitere Details in schwarzer Tusche heraus. Ein weiterer Beleg für den Status dieser Zeichnung als eigenständiges Kunstwerk ist die Rahmenmarkierung, die von dem Künstler selbst gesetzt worden zu sein scheint, und auf deren unteren Rand die Aufmerksamkeit des Betrachters auf geistreiche Weise durch den Fuß des Soldaten gelenkt wird, der über den Rand hinausragt. Durch die Vitalität der Federführung und die starke Aufhellung werden der zügellosen Gewalt der Szene noch weitere dramatische Elemente hinzugefügt. Der Künstler hat eine dynamische kreisförmige Komposition geschaffen, bei der der erleuchtete Kopf Christi im Mittelpunkt der gegen ihn gerichteten Aggressionen steht.

50 URS GRAF
Schweiz, ca. 1485–1527/29
Tanzendes Bauernpaar

Feder, dunkelbraune und schwarze Tusche
20,6 x 14,7 cm
Kat. III, Nr. 66; 92.GA.72

Grafs Zeichnungen zeichnen sich durch ihre brillante, exzentrische Federführung und die Betonung der Gewalt sowie durch versteckte sexuelle Anspielungen aus, Qualitäten, die sich anscheinend durchaus mit Grafs Leben in Verbindung bringen lassen. Es ist nachgewiesen, daß er sich bei verschiedenen Anlässen als Söldner verdingte und daß er infolge einer Rauferei vorübergehend aus seiner Heimatstadt Basel verbannt wurde.

Graf ging mit dieser düster-satirischen Betrachtungsweise an eine Reihe von neun Blättern heran, über deren Entstehungsgrund nichts bekannt ist (und die sich heute in verschiedenen Museen befinden), auf denen jeweils unterschiedlich arrangierte, tanzende Bauernpaare abgebildet sind. Alle Blätter tragen sein Monogramm, VG mit dem Schweizer Dolch, und das Datum 1525. Die Zeichnung im Besitz des Getty Museums stellt ein ineinander verschränktes Paar dar, der Mann verdeckt den Kopf seiner Partnerin und kneift ihr ins Hinterteil. Der Dolch und die Axt, die er trägt, verstärken die lasziven und gewalttätigen Untertöne. Diese Vorstellung vom Landleben – brutal, fruchtbar und voller Vitalität – wird durch Grafs behende und präzise Federführung unterstrichen.

51 HANS HOLBEIN DER JÜNGERE
Schweiz, 1497–1543
Porträt eines Klerikers oder Gelehrten

Schwarze und rote Kreide, Feder und Pinsel und schwarze Tusche, auf rosa grundiertem Papier
21,9 x 18,5 cm
Kat. I, Nr. 138; 84.GG.93

Holbein zog im Jahre 1532 für immer von Basel nach London, und im Jahre 1536 wurde er Hofmaler von König Heinrich VIII. Als Holbein 1543 starb, scheinen seine zahlreichen Zeichnungen von Mitgliedern des Königshauses in den Besitz von Heinrich VIII. übergegangen zu sein. Sie wurden in dem sogenannten *Great Booke* erstmalig 1590 dokumentiert. Die bekannten Holbein-Zeichnungen in der Royal Library des Windsor Castles stammen aus dem *Great Booke*, und es ist möglich, daß das Bildnis eines Unbekannten, das sich im Besitz des Getty Museums befindet, ebenfalls aus diesem Buch stammt.

Holbein skizzierte die Figur grob mit schwarzer Kreide und vervollständigte diese anschließend mit Tusche. Er zeichnete die Kontur des Hutes mit einer Feder, trug Haare und Kragen mit einem Pinsel auf und benutzte eine sehr feine Federspitze, um die Konturlinien des Gesichts und verschiedene Gesichtszüge zu zeichnen, wie beispielsweise die kleinen Punkte, die die Stoppeln eines allmählich sprießenden Bartes andeuten. Das Gesicht ist äußerst geschickt mit einem leichten Auftrag roter Kreide auf der rosafarbenen Grundierung des Papiers modelliert. Die Ruhe und Distanziertheit der Person kombiniert mit der großartigen Präzision, mit der Holbein ihre Züge einfängt, lassen eine Aura der Zeitlosigkeit und Autorität des Porträts entstehen.

52 GEORG PENCZ
Deutschland, ca. 1500–1550
Studie für ein Glasfenster mit dem Wappen der Barone von Paar

Feder und braune Tusche, graue Lavur
Durchmesser 24,7 cm
Kat. I, Nr. 133; 83.GA.193

Unter allen Schülern Dürers bemühte sich Pencz, der anscheinend zweimal nach Italien reiste, am beständigsten um eine Nachahmung der Kunst der Italienischen Renaissance. Dieser Entwurf für ein Glasfensterrondel entspricht den italienischen Normen sowohl hinsichtlich der Form als auch des Inhalts. Das Wappen in der Zeichnung wird durch die entlang des Randes angebrachte Inschrift als das des Marcus Belidorus de Casnio (1170) ausgewiesen, einem Vorfahren des von Paar Geschlechts, das aus dem italienischen Bergamo stammt. Die von dem Baum herabhängende Inschrift verkündet den fortwährenden Ruhm seiner Nachfahren mit den Worten: "Die Stammbäume der Helden wachsen kraft Tugend und Großmut." Dies ist eine humanistische Anschauung, deren klassischer Hintergrund durch die Beschriftung in antiker römischer Inschrift (Kapitalis) betont wird. Pencz hat die skulpturenhaft gerundeten Konturen der weiblichen Figur durch deren Modellierung in behutsam abgestimmten, grau lavierten Tönen geschaffen. Die nördliche Note in diesem Arrangement rührt von dem lebendigen Ausblick auf eine Landschaft unten rechts her, wo sich eine vieltürmige Stadt vor einem bergigen Hintergrund erhebt.

53 JOSEPH HEINTZ DER ÄLTERE
Schweiz, 1564–1609
Die Toilette der Venus

Rote und schwarze Kreide
21,5 x 15,1 cm
Kat. III, Nr. 67; 91.GB.66

Im Jahre 1592 sandte der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, Rudolf II. von Prag, seinen Hofmaler Heintz nach Rom, damit dieser dort Zeichnungen von Antiquitäten anfertige und Kunstwerke für die kaiserlichen Sammlungen erwerbe. Heintz hielt sich vermutlich noch in Rom auf, als er diese Zeichnung anfertigte, die signiert und auf 1594 datiert ist. Die auffallende Signatur und der hohe Grad an Vollendung weisen darauf hin, daß die Zeichnung wahrscheinlich als ein eigenständiges Kunstwerk geschaffen wurde.

Unter einem Baldachin kämmt Venus ihr langes Haar. Ein sehr ungewöhnliches Merkmal dieser Zeichnung ist die weibliche Putte, die an der Stelle von Cupido, dem sonstigen Begleiter der Venus, den Spiegel hält. Die dekorative Eleganz der Figuren und die samtigen Oberflächen, die durch die sanfte Kreidemodellierung geschaffen werden, sind für den Heintz'schen Stil charakteristisch. Er fühlte sich besonders zu dem Werk der italienischen Meister des 16. Jahrhunderts, Correggio und Parmigianino, hingezogen und entlieh Stilelemente dieser beiden Künstler, um eine leicht sinnliche, oft auch erotische Darstellung zu schaffen. Die Technik des Mischens roter und schwarzer Kreide, die in der italienischen Zeichenkunst auf eine lange Tradition zurückblicken kann, wird von Heintz mit außergewöhnlicher Meisterschaft eingesetzt.

54 ADOLF VON MENZEL
Deutschland, 1815–1905
Figurenstudien

Tischlerbleistift
37,9 x 26,3 cm
Kat. I, Nr. 132; 84.GB.6

Im Jahre 1872 verbrachte Menzel mehrere Wochen in den großen Schmelzhütten im oberschlesischen Königshütte, wo er viele Zeichnungen zur Eisenherstellung anfertigte. Er verwendete diese Studien zur Ausführung seines Meisterwerks *Das Eisenwalzwerk*, 1875 (Berlin, Nationalgalerie), eines der wichtigsten Industriegemälde des 19. Jahrhunderts.

Diese Studie für *Das Eisenwalzwerk* bezieht sich ganz eindeutig auf die Figuren in der Mitte der Komposition, die ein glühendes Stück Eisen zu den Walzen transportieren, während ihre Kollegen dargestellt werden, wie sie essen und sich waschen, was auf einen Schichtwechsel schließen läßt. Menzels nahezu fotografische Fähigkeit, das Zusammenspiel von Licht und Form festzuhalten, kommt in dieser Zeichnung voll zur Geltung. Der fließende, ungebrochene Schatten und die Rauheit des Tischlerbleistifts verstärken den Eindruck der schweren körperlichen Arbeit, die von dem Arbeiter geleistet wird. Es handelt sich bei ihm um eine monumentale Figur, und als eine solche verkörpert er Menzels Auffassung des Arbeiters als heroischen Vorreiter des Aufstiegs und Fortschritts der Gesellschaft.

55 FRANS CRABBE VAN ESPLEGHEM
Flandern, ca. 1480–1552
Esther vor Ahasuerus

Feder und dunkelbraune Tusche, stellenweise mit leichter grauer Lavur, über schwarzer Kreide, eingeritzt beim Übertragen
23,7 x 19,4 cm
Kat. III, Nr. 80; 90.GA.4

Crabbe, der in Mechelen, nordöstlich von Brüssel, arbeitete, gehörte zu den fähigsten und innovativsten niederländischen Druckern des frühen 16. Jahrhunderts. Er setzte sich erfolgreich mit dem damals aufkommenden Medium des Kupferstichs auseinander. Die – soweit bekannt – einzige von ihm erhaltene Zeichnung, nämlich das vorliegende Exemplar, läßt darauf schließen, daß Crabbe für seine Stiche präzise Studien anfertigte. Die Zeichnung entspricht nahezu dem Maßstab seines Stiches *Esther vor Ahasuerus*, den er um 1525 anfertigte. Crabbe scheint die Zeichnung direkt auf die Platte durchgepaust zu haben, was durch die eingeritzten Linien auf dem ganzen Blatt belegt wird. Außerdem zeigt die Zeichnung, daß Crabbe ein gewandter Zeichner war, in dessen Stil sich niederländische Zurückhaltung bei Gestik und Ausdruck mit einem Interesse an Licht-Schatten-Effekten und schwungroller Federführung verbinden, die zu jener Zeit eher für deutsche Künstler typisch waren. Die Handlung stammt aus dem Alten Testament. Esther, eine jüdische Schönheit, heiratete König Ahasuerus von Persien, verheimlichte ihm aber ihre Religion. Als dieser verfügte, daß alle Juden hingerichtet werden sollen, setzte sie ihr eigenes Leben aufs Spiel und bat ihren Gatten um Gnade für ihr Volk.

Crabbes Darstellung evoziert eine Bedeutung, die dieser Geschichte seit dem Mittelalter zugeschrieben wird: die Szene ist stellvertretend für die Fürbitte zu sehen, die die Jungfrau Maria bei Gott für die Gläubigen einlegt. Die auf der ganzen Zeichnung fein nuancierte Schraffur schafft eine große Bandbreite von tonalen Abstufungen, die der Künstler im Stich sehr genau übernahm. Dieser Aspekt ist besonders in den architektonischen Bereichen des Stiches wichtig, wo durch die verschiedenen Töne Licht- und Schattenflächen geschaffen werden, die dem darunter ablaufenden Geschehen feierliche Beredsamkeit verleihen.

56 HANS BOL
Flandern, 1534–1593
Landschaft mit der Geschichte von Venus und Adonis

Deckfarbe mit Gold gehöht auf Pergament (Bild) und Holz (Rahmen)
20,6 x 25,8 cm
Kat. III, Nr. 77; 92.GG.28

Bol wurde als Zeichner und als Druckgrafiker, am meisten jedoch als Miniaturmaler verehrt. Die Miniaturmalerei, die sich aus der Illumination von Manuskripten entwickelte, fand zu Ende des 16. Jahrhunderts große Verbreitung, als Künstler damit begannen, für Sammler zu produzieren. Diese Miniatur besteht aus zwei verschiedenen Teilen: dem Bild in der Mitte auf Pergament, das auf Holz aufgezogen wurde, signiert und datiert *Hbol/1589*, und einem Rahmen, der auf Gesso-präpariertes Holz gemalt wurde und das Datum *1589* trägt. Der Rahmen kombiniert auf raffinierte Weise einen dreidimensionalen Bilderrahmen mit einem zweidimensionalen illusionistischen Rahmen, wie er in früheren Buchmalereien zu finden ist.

Bols Miniatur beschreibt Leben und Tod des Adonis. Auf dem Mittelstück umarmen sich Venus und Adonis, bevor dieser zur unglückseligen Jagd aufbricht – die im Hintergrund zu sehen ist –, auf der er von einem Eber getötet wird. Die Rahmenovale zeigen Darstellungen von Nebenhandlungen (von links im Uhrzeigersinn): Myrrha, Adonis' Mutter begeht Inzest mit ihrem Vater, der dabei Adonis zeugt; Myrrha bringt nach ihrer Bestrafung, dor Verwandlung in einen Myrrhebaum, ihren Sohn zur Welt; Venus ist auf Gedeih und Verderb in Adonis verliebt; das Blut, das der tote Adonis vergießt, verwandelt sich in die Anemone. Die Geschichte stammt aus Ovids *Metamorphosen*. Dieser klassische Text, laut dem sich die Natur aufgrund der ruhelosen Amouren der Götter in ständigem Wandel befindet, hatte starken Einfluß auf das Naturbild des 16. Jahrhunderts. Bols Miniatur ist voller Anspielungen auf den Wandel, einschließlich des Schmuckrahmens, dessen unzählige Elemente eng ineinander verwoben sind, ohne sich je zu wiederholen.

57 HENDRICK GOLTZIUS
Niederlande, 1558–1617
Vulkan überrascht Venus und Mars

Feder und braune Tusche, braune Lavur, über schwarzer Kreide, gehöht mit weißer Deckfarbe
41,6 x 31,3 cm
Kat. I, Nr. 107; 84.GG.810

1583 lernte Goltzius die Zeichnungen seines Zeitgenossen Bartholomäus Spranger kennen. Spranger war Hofmaler am Hof des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches, Rudolf II. von Prag. Er war bekannt für seine mythologischen Kompositionen und erotischen Posen. Goltzius hatte ein außergewöhnliches Talent dafür, sich die Stile anderer Künstler anzueignen. Er fertigte nicht nur virtuose Stiche nach der Vorlage von Sprangers Zeichnungen an, sondern schuf auch eigene Kompositionen in Sprangers Stil. Bei der vorliegenden Zeichnung handelt es sich um eine Vorlage in Originalgröße für Goltzius' größten und kompliziertesten Stich in Sprangers Stil, der 1585 veröffentlicht wurde. Die Komposition – Goltzius' eigener Entwurf – beruht auf der Geschichte, die sowohl in Homers *Odyssee* als auch Ovids *Metamorphosen* beschrieben wird. Apollo erfuhr von der heimlichen Liebe zwischen Mars und Venus und benachrichtigte Vulkan, Venus' Ehemann, der daraufhin ein Netz schmiedete, um sie zu fangen, wie man rechts im Hintergrund der Zeichnung sehen kann. Im Vordergrund sieht man Vulkan, der das Paar gefangen und Herkules, Apollo, Jupiter, Neptun und andere Götter des Olymp herbeigerufen hat, um die beiden der Lächerlichkeit preiszugeben.

Diese virtuose Orchestrierung zweier Register von Nacktdarstellungen in einer auf extravagante Art komplexen Komposition, die doch so mühelos dahingeworfen erscheint, trug dazu bei, Goltzius' Ruf als einer der herausragenden figürlichen nordeuropäischen Künstler seiner Zeit zu festigen.

58 PETER PAUL RUBENS
Flandern, 1577–1640
Anatomische Studien

Feder und braune Tusche
28 x 18,7 cm
Kat. II, Nr. 85; 88.GA.86

Die vorliegende Zeichnung, ausgeführt mit leuchtend hellbrauner Tusche, gehört zu einer Reihe von Studien, in denen Rubens ganze oder teilweise Ansichten von *écorchés* – anatomische Modelle der Muskulatur ohne Haut – festhält. Die Hauptfigur zeigt die Muskulatur von Rücken, Gesäß und Beinen von rechts unten gesehen. Außerdem sind noch Nebenansichten derselben Figur und ein Detail des linken Arms von links oben zu sehen. Das Geflecht aus Diagonalen und Orthogonalen, das von den Figuren geschaffen und von ihren nach vorne gerichteten Posen noch verdichtet wird, zeigt eine komplexe und dynamische Auffassung von der menschlichen Anatomie. Kurz nach Rubens' Tod reproduzierte der Graveur Paulus Pontius einige seiner anatomischen Studien, einschließlich der im Getty Museum ausgestellten, im Rahmen einer Reihe von Drucken nach den Zeichnungen des Meisters.

Die *Anatomischen Studien* fassen das eingehende Studium der menschlichen Form zusammen, das Rubens während seines Italienaufenthalts als junger Künstler (1600–1608) unternahm. Die Zeichnung ruft unweigerlich Rubens' Zeichnungen nach antiken Skulpturen ins Gedächtnis. Das Blatt veranschaulicht profunde Kenntnisse, die wahrscheinlich aus dem größten Anatomiebuch der Renaissance, Andrea Vesalius' *De humani corporis fabrica* (1543), gespeist wurde. Man erkennt auch den Einfluß Michelangelos, sowohl in der ausgeprägten, feinfühligen Schraffur, als auch in der Darstellung von Körpern mit heroischen Proportionen.

59 PETER PAUL RUBENS
Flandern, 1577–1640
Mann beim Dreschen neben einem Wagen, mit Bauernhof im Hintergrund

Farbige Kreide und leichte braune Federzeichnung auf hellgrauem Papier
25,5 x 41,5 cm
Kat. I, Nr. 92; 84.GG.693

Im Mittelpunkt dieser ländlichen Szene steht ein Heuwagen, der in Nahansicht von hinten gezeigt wird. Die Hinterräder, die Achse und die gespreizten Seitengitter lehnen sich nach außen in die Bildebene, während die Vorderachse, die mit dem rückwärtigen Teil keine einheitliche Fluchtlinie bildet, das Auge in den Raum zieht. Der Wechsel zwischen lichten und schattigen Stellen verleiht dem Bild zusätzliche Kraft und Räumlichkeit. Der Mann, der neben dem Wagen drischt, betont noch dessen monumentale Größe. Rubens' Experiment mit der Darstellung des Blattes des Dreschflegels in verschiedenen Positionen verstärkt den Eindruck einer Aufwärtsbewegung. Der Dreschflegel verbindet auf dynamische Art und Weise das Motiv des Dreschers mit dem des Wagens: Der Blick des Betrachters schlägt einen Bogen von der Wagendeichsel zum Dreschflegel. Die Vielfalt der verwendeten Materialien, von der roten und schwarzen Kreide und zarten Pastelltönen zur harten braunen Tusche, mit der Rubens die Eisenbänder und –nägel an der Außenseite der Hinterräder des Wagens hervorhebt, trägt zur Unmittelbarkeit der ganzen Szene bei.

Der Wagen taucht in mehreren Gemälden von Rubens auf – *Der verlorene Sohn* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), *Landschaft mit Bauernwagen* (Sankt Petersburg, Ermitage), und *Winter* (Windsor Castle, Sammlung Ihrer Majestät der Königin von England). Man nimmt an, daß die Zeichnung zwischen 1615 und 1617 entstand.

60 PIETER JANSZ. SAENREDAM
Niederlande, 1597–1665
Chor und nördlicher Chorumgang der Kirche Sankt Bavo, Haarlem

Rote Kreide, Graphit, braune Federzeichnung und Aquarell
Konturen bei Übertragung nachgefahren (Recto), Schicht schwarze Kreide zwecks Übertragung (Verso)
37,7 x 39,3 cm
Kat. II, Nr. 105; 88.GC.131

Der Architekturmaler Pieter Saenredam zeichnete die historischen Gebäude seiner Heimat Holland, vor allem ihre Kirchen. Sankt Bavo in Haarlem zeichnete er mehrere Male und von unterschiedlichen Standpunkten aus. Diese große Zeichnung ist eine der symmetrischsten Ansichten des Innenraums von Sankt Bavo. Der Blick geht von der Brauerkapelle auf der Südseite über die Seitenschiffe und das Hauptschiff hinweg bis zur Weihnachtskapelle direkt gegenüber. Als Konstruktionszeichnung bekannt, ist dies eine Wiedergabe in einer Ein-Punkt-Perspektive, die im Atelier auf der Grundlage einer im Oktober 1634 vor Ort angefertigten Studie (Haarlem, Stadtarchiv) geschaffen wurde. Die Zeichnung im Besitz des Museums zeigt beispielhaft Saenredams Schaffensprozeß auf, an dessen Ende ein fein abgestimmter räumlicher Komplex steht, dessen Ausgewogenheit durch das alles durchflutende Sonnenlicht noch verstärkt wird. Dem Anschein nach begann er mit einer Reihe von vertikalen und horizontalen geraden Graphitlinien, die unter anderem die Beziehungen verschiedener architektonischer Elemente regeln und eine vertikale Mittelachse definieren, auf die er den Fluchtpunkt legte, der zwischen den Figuren unten klar zu erkennen ist. Dann stellte er das Werk sorgfältig mit Feder und Tusche, Lavur und Wasserfarben fertig. Saenredam versah den rechten Pfeiler mit einer Inschrift, aus der hervorgeht, daß er die Zeichnung im November 1634 und das Gemälde am 15. Oktober 1635 schuf. Das Gemälde nach der im Besitz des Getty Museums befindlichen Zeichnung weist einige Abweichungen von der Zeichnung. Es und befindet sich in Warschau im Muzeum Narodowe.

61 ANTHONIS VAN DYCK
Flandern, 1599–1641
Die Grablegung

Schwarze Kreide, Feder und braune Tusche, braune und rötliche Lavur, rote und blaue Kreide, mit weißer Deckfarbe gehöht
25,4 x 21.8 cm
Kat. I, Nr. 86; 85.GG.97

Nach einigen Vorskizzen mit schwarzer Kreide zeichnete van Dyck die Figuren mit Feder und Tusche und ging danach noch einmal mit flüchtigen Pinselstrichen dunkelbrauner Lavur über einen Großteil der Komposition hinweg. Er zeichnete auch die Rahmenlinie um die Komposition. Die außerordentlich feinen Federstriche, die auf dem Körper Jesu Christi noch zu sehen sind, verleihen ihm eine schmerzliche Schönheit, während die düstere Lavur eine Art dramatischer Rastlosigkeit um den toten Christus hervorruft. Die Figur von Johannes dem Evangelisten in der Mitte der Komposition, dessen anmutig gedrehter Körper die Figurenpaare zu beiden Seiten Jesu Christi miteinander verbindet, erinnert an die Typisierungen, die von Leonardo oder Raffael verwendet wurden. Im ganzen gesehen, ist die Komposition von Tizians Gemälde *Die Grablegung* (Paris, Musée du Louvre) inspiriert, das van Dyck wohl durch eine Kopie aus der Hand von Rubens' kannte. Van Dyck ersetzt Tizians schwungvolle horizontale Komposition durch ein vertikales Format mit höherer Integration, wodurch er die Figur der stehenden, in einen Schleier gehüllten Jungfrau Maria, die den Arm ihres toten Sohnes hält, größer darstellen und stärker in den Vordergrund rücken kann. Man nimmt an, daß die Zeichnung um 1617/18 entstand, wahrscheinlich als Vorbereitung für ein Gemälde, das ursprünglich geplant war, dann jedoch verworfen wurde oder aus irgendeinem Grund nicht erhalten ist.

62 REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Niederlande, 1606–1669
Akt mit Schlange

Rote Kreide mit weißer Deckfarbe gehöht
24,7 x 13,7 cm
Kat. I, Nr. 114; 81.GB.27

Diese Zeichnung, die einzige noch erhaltene Zeichnung eines weiblichen Aktes in roter Kreide, ist eine der eindrucksvollsten und rätselhaftesten Zeichnung Rembrandts. Sie wurde nach einem lebenden Modell geschaffen, allerdings besitzt die Frau auf dem Bild keine klar umrissene Identität, sondern besteht statt dessen aus wirklichen wie auch aus unwirklichen Elementen. Schlange und Kopfbedeckung und die Tatsache, daß die Frau ihre Brust zusammendrückt, legen nahe, daß Rembrandt das Modell als historische oder mythologische Figur sah. Die wohl glaubwürdigste Interpretation sieht in ihr Kleopatra, wohingegen kürzlich andere Stimmen laut wurden, daß die Figur gewisse Aspekte der Eva besitze: Rembrandt benutzte die Zeichnung als Vorlage für Evas Körper in seiner Radierung *Adam und Eva*, 1638.

Die Zeichnung ist ein Musterbeispiel für Rembrandts meisterhafte Beherrschung der roten Kreide als Zeichenmedium. Er setzte sie energisch ein mit betont horizontalen Strichen und vertikaler Schattierung. Außerdem nutzte er die Farbbrillanz der roten Kreide, indem er als Untergrund weiße Deckfarbe auftrug. Das Leuchten der roten Kreide auf dem weißen Untergrund vermittelt zusammen mit der kraftvollen Dreidimensionalität der Form den Eindruck, daß die Frau Energie ausstrahlt. Künstler der Hochrenaissance, wie z.B. Andrea del Sarto, hatten die rote Kreide zum bevorzugten Medium für Aktzeichnungen nach dem Leben erklärt. In dieser vibrierenden und großartigen Studie demonstriert Rembrandt ein zeichnerisches Niveau, das den Vergleich mit den großen Meistern der Vergangenheit nicht zu scheuen braucht, während er gleichzeitig die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums erweitert.

63 REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Niederlande, 1606–1669
Segelboot auf weitem Meer (Blick auf das Nieuwe Meer?)

Feder und braune Tusche und braune Lavur auf hellbraun gefärbtem Papier
8,9 x 18,2 cm
Kat. I, Nr. 117; 85.GA.94

Rembrandt erfaßt hier gewandt die Architektur der holländischen Landschaft, mit ihrer Ebenheit und ihrem weiten Horizont, die nur von einem einsamen Segelboot unterbrochen wird. Die ganze Komposition ist links im Vordergrund in dem Schilfrohr verankert. Es weht ein leichter, nach rechts gerichteter Wind, der die Gräser bewegt und das Segelboot leicht neigt, wodurch der Blick noch stärker in den sich eröffnenden weiten Raum gelenkt wird. Das Auge gleitet über die Wellen, eine Landzunge, ein Haus und andere Objekte in die Ferne, bis sich die nicht mehr erkennbaren Elemente in einer Wolke von bedeutsamen Punkten verlieren. Der am weitesten reichende Ausschnitt dieser Landschaft wird vom Schilfrohr einerseits und dem Segelboot andererseits eingerahmt. Die räumliche Komplexität der Szene wird noch durch die Kombination von Zurückweichen in die Tiefe und der betonten seitlichen Ausdehnung vergrößert. Die Schönheit der Ausführung und die sorgfältig geschaffene Ausgewogenheit der Komposition legen nahe, daß diese Zeichnung aus der Zeit um 1650 als vollendetes Kunstwerk angelegt war.

64 PHILIPS KONINCK
Niederlande, 1619–1688
Flußlandschaft

Aquarell und Deckfarbe
13,4 x 20 cm
95.GA.28

Koninck ist vor allem wegen seiner großformatigen Landschaften in Öl bekannt, er stellte aber auch Szenen dieser Art auf kleinen Aquarellen dar, wie dieses Exemplar aus der Zeit um 1675 zeigt, das dem Anschein nach als eigenständiges Kunstwerk ausgeführt wurde. Diese Landschaft entspricht keinem realen Ort, ist jedoch von der ebenen niederländischen Landschaft inspiriert. Das Hauptkompositionselement ist die Achse, die von dem keilförmigen Stück Land im Bildvordergrund ausgehend in den Raum führt. Flüsse, Straßen und Felder streben von beiden Seiten her der Bildmitte zu und lenken so den Blick in die Ferne. Die Auflösung der Komposition erfolgt am jenseitigen Ende des Flußtales.

Im Gegensatz zu vielen Künstlern des 17. Jahrhunderts, welche die den Aquarellfarben eigenen Möglichkeiten zur Erzielung glänzender, juwelenhafter Töne ausnützten, benutzt Koninck eine gedämpfte Palette mit Gelbbraun- und Brauntönen, Tiefgrün, Grau und Hellblau. Er macht auch ausgiebigen Gebrauch von deckender Farbe, dick und locker aufgetragen, vor allem im Vordergrund. Mit Hilfe dieser Palette und ihrer gekonnten Anwendung stellt er die Landschaft als ein integriertes Ganzes dar, das von der Vogelperspektive beherrscht wird. Im Einklang damit geht der Raum nahtlos vom konkreteren, strukturierten Vordergrund in allmählich nachlassende Farbintensität und abnehmende Klarheit in größerer Entfernung über.

65 AELBERT CUYP
Niederlande, 1620–1691
Blick auf das Rheintal

Schwarze Kreide, Graphit
und graue Lavur
13,2 x 23,7 cm
Kat. II, Nr. 95; 86.GG.673

Cuyp zeichnete dieses nicht identifizierte Panorama in einem Skizzenbuch mit Landschaftsbildern, während eines Besuchs in Nimwegen und Kleve in den Jahren 1651–1652. Der Vordergrund ist mit strukturenreicher schwarzer Kreide gezeichnet, während Cuyp für den Hintergrund silbriges Graphit verwendete, um den Effekt einer Vogelperspektive zu erzielen. Die Verdichtung der Landschaft zu dünnen Schichten, die sich auf beiden Seiten des Blattes verlieren, schafft zusammen mit den großen Flächen wolkenlosen Himmels einen starken Eindruck von Ausdehnung. Trotz dieser Weite erscheint die Ansicht andererseits durch viele Details wie eine Miniatur. Cuyp verwendete mehrere der Landschaften aus diesem Skizzenbuch für spätere Gemälde, er scheint jedoch das vorliegende Exemplar nicht weiterverwendet zu haben.

66 JOSEPH-BENOÎT SUVÉE
Belgien, 1744–1807
Die Erfindung der Zeichnung

Schwarze und weiße Kreide auf
braunem Papier
54,6 x 35,5 cm
Kat. II, Nr. 87; 87.GB.145

Suvée war ein erfolgreicher Maler. Er wurde 1801 zum Direktor der Französischen Akademie in Rom berufen und überwachte ihren Umzug in die Villa Medici, wo sie noch heute untergebracht ist. Die vorliegende Zeichnung, ein Geschenk an den Maler Gerard van Spaendonck, ist die Replik eines Gemäldes, das Suvée im Pariser Salon von 1791 ausstellte (Brügge, Groeningemuseum). Die Zeichnung stellt die Tochter des Bildhauers Butades dar, wie sie das Profil ihres Geliebten an einer Wand nachfährt. Diese Erzählung von der Erfindung der Zeichnung, die Plinius' des Älteren *Naturgeschichte* entnommen ist, war bei Künstlern des 18. Jahrhunderts als Thema sehr beliebt. Auf Suvées Bild wirft eine Öllampe die Schatten des Paares an die Wand. Dem Bild nach zu urteilen, hat die Kunst des Zeichnens ihren Ursprung in jugendlicher Leidenschaft und in der Silhouette als der Spur der lebendigen Gegenwart des Geliebten.

67 VINCENT VAN GOGH
Niederlande, 1853–1890
Porträt von Joseph Roulin

Zeichenfeder aus Schilfrohr und Federkiel, braune Tusche und schwarze Kreide
32 x 24,4 cm
Kat. I, Nr. 106; 85.GA.299

Wie aus einem Brief an seinen Bruder Theo hervorgeht, schickte Vincent van Gogh diese Zeichnung am 3. August 1888 an den Impressionisten John Russell. Sie ist eins von vielen gemalten und gezeichneten Porträts von Joseph Roulin, dem Briefträger, der während van Goghs Aufenthalt in Arles in den Jahren 1888/89 ein treuer Freund des Künstlers wurde. Obwohl diese Zeichnung auf einem Gemälde basiert (Detroit, Privatsammlung), unterscheidet sie sich doch stark vom Gemälde, was in beträchtlichem Maße ihrer kraftvollen und vielfältigen Linienführung zuzuschreiben ist.

Es ist ein zutiefst mitfühlendes Porträt. Das faltige Gesicht des Briefträgers ist voller Leben dank der dynamisch aufeinander zustrebenden Kurven und Facetten, die durch experimentelle Schraffur und die Punkte entstehen. Das einzige Merkmal, bei dem die Darstellung von der Frontalperspektive abweicht, ist der seitliche Blick der weit auseinanderstehenden Augen, die von leuchtend weißem Papier umgeben sind. Mütze, Bart und Mantel hat der Künstler mit den dunklen, dicken Linien einer Zeichenfeder aus Schilfrohr geschaffen. Die runde Form der Mütze wird im Mantel fortgesetzt, die Schraffur beider Seiten wird scheinbar von dem großen Knopf nach unten gezogen, der am Ende des Revers sitzt und als Dreh- und Angelpunkt wirkt. Der Hintergrund ist mit einem Federkiel gezeichnet und besteht aus einem Geflecht unruhiger, sich teilweise kreuzender Linien, die eine allgemeine Oberflächenspannung hervorrufen und die Energie verstärken, die das Modell ausstrahlt. Van Gogh schrieb in seinen Briefen, daß er Roulin als eine Sokratische Figur betrachtete. Dies kommt in der vorliegenden Zeichnung klar zum Ausdruck, in der Roulin als Person mit einem kraftvollen Wesen, als unbefangener Mann, porträtiert wird, demütig und aufgeklärt zugleich.

POSTES

68 JACQUES CALLOT
Frankreich, ca. 1592–1635
Eine Armee verläßt eine Burg

Pinsel und braune Lavur
über schwarzer Kreide
10,1 x 21,8 cm
Kat. I, Nr. 63; 85.GG.294

Eine Armee verläßt mit Gefangenen und Beute in Marschordnung und mit wehenden Fahnen eine brennende Festung oder befestigte Stadt und sammelt sich zu Trompetenfanfaren in der unteren rechten Bildecke. Von den Zinnen schlagen große Flammen in den dunklen Himmel empor (die schwarze Kreideunterzeichnung ist gut erkennbar). Die Gefangenen sind zu einzelnen Grüppchen zusammengefaßt und werden von Soldaten auf Kamelen bewacht.

Callots miniaturistische Zeichen- und Drucktechnik steht schon seit langer Zeit in hohem Ansehen. Die Reichhaltigkeit seiner winzigen Kompositionen zeugt von seiner außergewöhnlichen Kunstfertigkeit und Phantasie. Die Taten der Figuren und ihre Anordnung sind am besten unter einer Lupe erkennbar.

Der Zweck der Studie ist unbekannt, aber wahrscheinlich war sie, zusammen mit ihrem gezeichneten Gegenstück, das sich ebenfalls in der Sammlung des Getty Museums befindet, als Vorlage für Stiche gedacht, obwohl über die Existenz derartiger Drucke nichts bekannt ist. Ein weiteres Indiz dafür, daß weder für die eine noch die andere Komposition Kupferplatten vorbereitet wurden, ist die Tatsache, daß bei keiner der beiden Zeichnungen die Linien mit dem Stichel nachgezogen wurden, um sie auf die Kupferplatte zu übertragen. Vom Stil, Gegenstand und horizontalen Format her ähnelt diese Zeichnung anderen Kompositionen aus Callots Reihe von Radierungen mit dem Titel *Grandes Misères de la guerre* (1633), die unmittelbar nach Kardinal Richelieus vernichtender Invasion in Lothringen angefertigt wurden.

Callot war einer der fähigsten Radierer aller Zeiten und einer der ersten großen Künstler, die ausschließlich als Druckgrafiker arbeiteten. Bei seinem Tod hinterließ er mehr als 1400 Druckstöcke.

69 NICOLAS POUSSIN
Frankreich, 1594–1665
Der Parnaß mit Apoll und den Musen

Braune Federzeichnung, braune Lavur
17,6 x 24,5 cm
Kat. I, Nr. 82; 83.GG.345

Der Parnaß, einige Kilometer nördlich von Delphi gelegen, wird als einer der Hauptaufenthaltsorte des Sonnengottes Apollo und der neun Musen verehrt. Er ist Quelle der Inspiration für Dichtung und Gesang. Apollo sitzt links der Mitte und spielt die Viola. Er ist von Musen umgeben, und außerhalb des Kreises stehen Dichter. Der Bach im mittleren Vordergrund ist die Kastalische Quelle, ebenfalls eine Quelle der Inspiration für Dichter und Musiker.

Es handelt sich hier um eine Vorstudie für Poussins Bild mit dem gleichen Thema, das im Museo Nacional del Prado, Madrid, ausgestellt ist und jetzt allgemein auf 1630–32 datiert wird. Insgesamt ist die Konzeption des Gemäldes sehr stark an die Zeichnung angelehnt, jedoch sind die Posen der einzelnen Figuren anders. Eine Ausnahme bildet der Dichter, der am linken äußeren Rand in die Komposition schreitet; er ist in beiden Werken weitestgehend identisch. Raffaels wohlbekanntes Fresko über dasselbe Thema, das er 1511 in der *Stanza della Segnatura* im Vatikan malte, und in noch größerem Maße ein Stich von Marcantonio Raimondi nach einer frühen Version von Raffaels Entwurf hatten so starken Einfluß auf Poussins Idee, daß das Gemälde im Prado als eine Hommage an diesen großen Meister der italienischen Hochrenaissance gesehen werden muß. Bemerkenswert an der Zeichnung ist die sparsame Linienführung und die abstrakte Reduktion der Form: das Laubwerk der Bäume besteht aus einigen wenigen Kürzeln, während die Schlichtheit der geometrischen Formen der Figuren in völligem Einklang mit Poussins strengem Geist steht.

70 CLAUDE LORRAIN
(Claude Gellée)
Frankreich, 1600–1682
Küstenszene mit Kampf auf einem Boot

Feder und braune Tusche, rotbraune Lavur, mit weißer Deckfarbe gehöht, auf hellblauem Papier
23,7 x 33,9 cm
Kat. I, Nr. 77; 82.GA.80

Claude Lorrain war einer der größten Landschaftsmaler. Wie Nicolas Poussin, beinahe ein Zeitgenosse von ihm, verbrachte Claude den größten Teil seiner künstlerischen Laufbahn in Rom, und sein Werk wurde erheblich von der römischen *Campagna* inspiriert, eine Landschaft, die sehr an die pastorale Heiterkeit eines Goldenen Zeitalters erinnerte. Die Grundthemen Natur, Ideal, Raum, Licht, Harmonie, Ruhe sowie Geschichten aus der Bibel und klassische Mythen sind auf Claude Lorrains Bildern auf poetische Weise miteinander verwoben. Lorrains Meisterschaft liegt in der Beherrschung des Lichts: seine Kompositionen fangen klare Himmel und dunstige Atmosphäre ein, die von den Bäumen, Seen und Gebäuden reflektiert zu werden scheinen. Bei der Zeichnung handelt es sich um eine leicht abweichende Studie für das Bild, das von François-Annibal d'Estrées, dem Marquis de Coeuvres und französischen Botschafter in Rom von 1638 bis 1641, in Auftrag gegeben wurde. Einer anderen Interpretation zufolge könnte es sich um ein *Ricordo* (siehe Nr. 28) handeln, das nach dem Gemälde angefertigt wurde. Die Bedeutung des Zweikampfes der Männer in dem Boot ist unklar; auf dem Gemälde, wie auch auf der Zeichnung im British Museum, findet die Handgreiflichkeit auf einer Brücke statt, und es sind mehr Personen daran beteiligt.

71 HYACINTHE RIGAUD
Frankreich, 1659–1743
Porträt eines Mannes

Grau lavierte Pinselzeichnung über schwarzer Kreide, mit weißer Deckfarbe gehöht, auf hellblauem Papier
35,4 x 28 cm
Kat. II, Nr. 74; 86.GB.612

Die Identität des Modells ist unbekannt. Man nahm früher an, daß es sich um François-Michel Le Tellier, den Marquis de Louvois (1641–1691), den Kriegsminister von Louis XIV., handelte, berühmt-berüchtigt wegen seiner Protestantenverfolgung und der despotischen Macht, die er über das Heer und den König ausübte. Mit seinem unsympathischen Äußeren, dem stechenden, auf das Auge des Betrachters gerichteten Blick, der langen, ziemlich breiten Nase, ja sogar der Haltung seines Kinns, ähnelt der Mann Louvois. Der Hauptunterschied besteht darin, daß Louvois ungefähr ab seinem 20. Lebensjahr einen auffallenden gezwirbelten Schnurrbart trug, der an der Oberlippe des Porträtierten eindeutig fehlt, und insgesamt ein molligeres Gesicht hatte. Außerdem scheint die Zeichnung später, um 1710, entstanden zu sein. Wer es auch immer sein mag, das opulente Drumherum – eine klassische, in Damast gehüllte Säule, ein Stuhl mit Samtbezug, auf dessen Rückenlehne seine linke Hand ruht, und die Schärpe um seine Hüfte – unterstreichen seine Macht und seinen Wohlstand. Der Künstler hat besondere Sorgfalt auf die Strukturen seiner Kleider verwendet: die Seidenjacke und das Leinenhemd mit spitzenbesetzten Ärmeln und Kragen sind mit weißen Lichtpunkten sehr schön dargestellt.

72 ANTOINE COYPEL
Frankreich, 1661–1722
Kreuzigung

Rote und schwarze Kreide, mit weißer Deckfarbe gehöht
40,5 x 58,1 cm
Kat. II. Nr. 54; 88.GB.41

Coypel stammt aus einer französischen Malerfamilie. Zu Beginn seiner Laufbahn studierte er an der Französischen Akademie in Rom, wo er vom damals dominierenden Stil des französischen Klassizismus geprägt wurde. Nach seiner Rückkehr nach Paris 1675/76 verbuchte er als Maler von offiziellen Auftragsarbeiten großen Erfolg. Einer dieser Aufträge war sein berühmtestes Werk, die Deckenmalerei in der Kapelle des Versailler Schlosses für Louis XIV. im Jahr 1708, eine Barockdekoration, die sich eng an italienische Vorbilder anlehnt. Bei den theoretischen Diskussionen, die in Paris gegen Ende des 17. Jahrhunderts zwischen den *Rubénistes* (den Künstlern, die den überschwenglichen und farbenprächtigen Stil des flämischen Malers Rubens bevorzugten) und den *Poussinistes* (den Verfechtern von Poussins Klassizismus und der Bedeutung einer klaren Komposition) stattfanden, verfocht Coypel die Position der *Rubénistes*.

Die Zeichnung ist eine vorbereitende Studie für ein Gemälde, das 1692 von Herzog Richelieu in Auftrag gegeben wurde und 1699 im Französischen Salon ausgestellt wurde, der offiziellen jährlich stattfindenden Kunstausstellung der Königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei ("Salon" genannt nach dem Veranstaltungsort Salon d'Apollon im Louvre). Das Gemälde (Toronto, Privatsammlung) enthält weniger Figuren, von denen viele eine andere Haltung als ihre Pendants auf der Zeichnung einnehmen. Die Komposition orientiert sich – vielleicht ironischerweise – stark an Poussins großartigem Gemälde aus dem Jahre 1644 mit demselben Motiv, das sich heute im Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, befindet.

73 ANTOINE WATTEAU
Frankreich, 1684–1721
Zwei Studien zu einem Flötenspieler und eine weitere eines Knabenkopfes

Rote, schwarze und weiße Kreide auf gelbbraunem Papier
21,4 x 33,6 cm
Kat. II, Nr. 79; 88.GB.3

Watteaus Sicherheit im Umgang mit dem Zeichenstift und seine scharfe Akzentuierung machen ihn zu einem der großen Zeichner der westeuropäischen Tradition. Sein Freund, der Kunsthändler Edme-François Gersaint, erkannte dieses großartige Talent und bestand darauf, die Zeichnungen des Künstlers teurer zu verkaufen als seine Gemälde. Watteau hatte ein ganz besonderes Gespür für das Spiel von Licht und Schatten auf Stoffen und besaß ein großes Talent dafür, die Quintessenz einer bestimmten Pose herauszuarbeiten. Der Großteil seiner Zeichnungen dreht sich um die menschliche Gestalt, oft mit zwei oder mehr Studien pro Blatt, wobei der kompositorische Bezug der einzelnen Studien zueinander unklar bleibt. Er war ein Meister der Technik, die im Französischen *Trois Crayons* (Drei Kreiden) genannt wird, eine Kombination von roter, schwarzer und weißer Kreide, normalerweise auf gefärbtem Papier.

Auf diesem Blatt hat der Künstler die Anstrengung des Flötenspielers gut beobachtet: der unvorteilhafte, angespannte Gesichtsausdruck steht im Gegensatz zur anmutigen Bewegung der Finger auf den Tonlöchern, wobei er sein Instrument elegant zur Seite hält. Obwohl, wie für Watteau charakteristisch, die Verbindung zwischen den drei Studien – eine Studie des Kopfes eines Knaben, der zusieht, und die beiden anderen des Flötisten in verschiedenen Positionen – nicht definiert wird, scheinen sie sich in der Vorstellung des Betrachters zu einer einzigen Szene zu verbinden.

Watteau wurde stark von Rubens beeinflußt, in dessen Werk der Ursprung von Watteaus wohlbekanntem Bildtypus, der *Fête galante* liegt – Kompositionen, die eine Zauberwelt zeigen, in der elegante junge Männer und Frauen, ganz im Banne von Liebesgefühlen, in einer offenen Landschaft zu den Klängen der Musik miteinander anbandeln.

74 FRANÇOIS BOUCHER
Frankreich, 1703–1770
Liegender Gitarrenspieler

Schwarze, rote und weiße Kreide auf hellblauem Papier
27,9 x 44,1 cm
Kat. I, Nr. 60; 83.GB.359

Die Figur erscheint in spiegelverkehrter Darstellung, mit einer großen aufgeschlagenen Partitur auf ihrem Schoß, im rechten Vordergrund des Wandteppichs *Der Scharlatan und die Kuriositätenschau*, wo sie Teil einer Dreiergruppe ist. Die beiden anderen Figuren sind ein junges Paar, das eine weitere Partitur studiert. Boucher hat beim Zeichnen des jungen Mannes die spiegelverkehrte Wiedergabe berücksichtigt, denn er hält das Griffbrett der Gitarre in seiner rechten Hand anstatt in seiner linken (für eine Erklärung zur Spiegelbildlichkeit von Wandteppich-Entwürfen siehe Nr. 11). Boucher setzt die *Trois-Crayons*-Technik (siehe Nr. 73) auf vorteilhafte Weise auf einem hellblauen Papierhintergrund ein. *Der Scharlatan und die Kuriositätenschau* ist der erste einer Serie von 14 Wandteppichen, die unter dem Namen *Les Fêtes italiennes* oder *Les Fêtes de village à l'italienne* bekannt ist, entworfen zwischen 1734 und 1746. Die Komposition zeigt einen Kurpfuscher, der auf einer Bühne zwischen Ruinen steht und Wundertränke verkauft. Ihm hilft eine Komplizin mit einem Affen. Auf der rechten Seite der Bühne ist ein Kuriositätenkabinett aufgebaut, während im Vordergrund vereinzelte Figurengruppen, auch die bereits erwähnte Sängergruppe, zu sehen sind.

Boucher war einer der großen Dekorationsmaler des französischen Rokoko. 1723 ging er nach Rom, um an der Französischen Akademie zu studieren. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich im Jahr 1731 erwarb er sich schnell die Gunst des französischen Hofes.

75 LOUIS CARMONTELLE
(Cartogis)
Frankreich, 1717–1806
Die Herzogin von Chaulnes als Gärtnerin in einer Allee

Aquarell und Deckfarbe über roter und schwarzer Kreide
31,7 x 19 cm
Kat. III, Nr. 93; 94.GC.41

1758 heiratete Marie d'Albert de Luynes, die 14jährige Tochter des Herzogs von Chevreuse und Enkelin des Herzogs von Luynes, ihren Cousin, Marie Joseph Louis d'Albert d'Ailly, den Vidame d'Amiens und späteren Herzog von Picquigny und, seit 1769, Herzog von Chaulnes. Ihr Gatte reiste am Tag nach der Hochzeit nach Ägypten und blieb dort mehrere Jahre lang. Bei seiner Rückkehr weigerte er sich, sie zu treffen und die Ehe zu vollziehen. Zu lebenslanger Jungfräulichkeit verdammt, trug sie weiße Kleider, wie in dieser Darstellung zu sehen ist.

Gartenarbeit gewann unter adligen Damen je mehr an Beliebtheit, desto mehr Unterstützung sie durch Königin Marie Antoinette erfuhr, die diesem Zeitvertreib im königlichen Palast in Versailles frönte, vor allem auf ihrem berühmten *Hameau*, ihrem nachgebauten normannischen Bauernhof im Palastgarten.

Das Bild gehört zu einer Serie von etwa 750 Porträts, die Carmontelle von Mitgliedern des herzoglichen Hofes von Orléans zeichnete. Bei zahlreichen gesellschaftlichen Anlässen im Palais Royal in Paris unterhielt Carmontelle die Gäste mit spontanen Porträtzeichnungen in der *Trois-Crayons*-Technik (vgl. Nr. 73), die er anschließend mit Aquarellfarben und Deckfarbe ergänzte. Der Künstler band die Porträts später in elf Alben. Die ganze Serie – auch Mozart, Voltaire und Franklin saßen ihm Modell – stellt eine umfangreiche Bestandsaufnahme der Persönlichkeiten am Hofe und des höfischen Lebens vor der Französischen Revolution dar.

76 JEAN-BAPTISTE GREUZE
Frankreich, 1725–1805
Der Fluch des Vaters: Der undankbare Sohn

Pinsel und graue Lavur, mit Bleistiftraster
50,2 x 63,9 cm
Kat. I, Nr. 74; 83.GG.231

Bei diesem väterlichen Fluch erhebt der Vater voll Zorn seine Hand gegen seinen Sohn, der sich gerade für die Armee anwerben ließ. Ein junges Mädchen kniet vor dem Vater und versucht, ihn zu beschwichtigen, während die Mutter ihren Sohn in die Arme geschlossen hat. Von der Türschwelle aus betrachtet der Rekrutierungsoffizier die Szene voller Gleichgültigkeit. Die Zeichnung ähnelt Greuzes gleichnamigem Gemälde (Musée du Louvre, Paris) von 1777–78. Das Gegenstück dazu, das Bild *Der väterliche Fluch: Der bestrafte Sohn* zeigt dieselbe Familie am Totenbett des alten Mannes.

Greuzes moralistisches Geschichtenerzählen liegt nicht im Trend des ausgehenden 20. Jahrhunderts, aber die Faszination, die er auf die Hüter von Glauben und Moral seiner Zeit ausübte, bescherte ihm zu seinen Lebzeiten Erfolg. Diese Vorliebe für sentimentale, moralische Themen, die sein Werk behandelte, kam in der französischen Malerei gegen Mitte des 18. Jahrhunderts durch den Einfluß englischer Romane und moralistischer Schriften solch berühmter zeitgenössischer Autoren wie Jean-Jacques Rousseau auf. Dessen Betrachtungen zu moralischen, gesellschaftlichen und politischen Fragen trafen den Nerv des Zeitgeistes.

Der allzu ernste Inhalt vieler Bilder aus Greuzes Hand war oft Zielscheibe des Spotts, wie in dieser Passage der Gebrüder Goncourt, französische Kritiker des 19. Jahrhunderts:

> Betrachten Sie sein Werk genau: Sie werden feststellen, wie er, wo er doch die Schönheit ausschmücken wollte, letztendlich Armut und Elend verziert. Sehen Sie sich seine Kinder an, seine kleinen Lumpenbündel mit ihren zerrissenen Hosen; sind sie nicht in Wirklichkeit Bouchers Cupidos, die sich als Kaminkehrer verkleidet haben und durch den Kamin in das Haus hereingepoltert kommen? Es ist gerade so, als ob ein Theaterregisseur seine Finger im Spiel gehabt hätte: Die Figuren agieren, gruppieren sich zu einem *Tableau vivant*, ihre Beschäftigungen folgen einer künstlichen Ordnung, ihre Arbeit ist nichts als Schein.

77 JEAN-HONORÉ FRAGONARD
Frankreich, 1732–1806
"Oh! Wenn er mir nur auch so treu wäre!"

Pinsel und braune Lavur über schwarzer Kreide
24,8 x 38,3 cm
Kat. I, Nr. 69; 82.GB.165

Die verlassene junge Frau kniet, nur mit einem Negligé bekleidet, auf ihrem ungemachten Bett, faltet verzweifelt die Hände und wirft ihrem kleinen Hund einen sehnsuchtsvollen Blick zu. Die Treue des Tieres, das ergeben den Blick erwidert, bildet den Kontrapunkt zur Eigenwilligkeit des abwesenden Geliebten. Ihr entfährt ein vorwurfsvoller Seufzer: *"S'il m'était aussi fidèle!"* Dieser traurige Ausspruch verlieh einem Stich von Abbé de Saint-Non nach dieser Komposition, 1776 veröffentlicht, seinen Titel. Die Stimmung mag übertrieben verzweifelt erscheinen, das Blatt hat jedoch auch eine ausgleichende, humoristische Note. Die gekränkte junge Frau nimmt eine Haltung ein, die den Darstellungen der reuevollen Maria Magdalena ähnelt, der bekehrten Kurtisane aus dem Neuen Testament, die Jesus Christus die Füße salbte und deren Haar genauso offen, lang und weich fällt.

Fragonards Zeichnungen mit Pinsel und Lavur gehören zu den gelungensten des gesamten 18. Jahrhunderts. Die Leichtigkeit, mit der er sein Medium handhabt, ist erstaunlich. Besonders gut abgewogen sind die leichten, fließenden Lavuren, mit denen er hier sogar die Bettücher dazu bringt, den Eindruck des Verlassenseins zu vermitteln. Solche Stellen stehen im Kontrast zu der fesselnden Präzision der kleinen Tupfer der Pinselspitze, mit denen er Auge, Nasenpartie und Mund im Profil des attraktiven Mädchens darstellt. Hierin liegt die Essenz ihres Ausdrucks der Reue für fleischliche Sünden, von dem dieses Werk so stark durchdrungen ist. Diese Zeichnung gehört zu einer Reihe von Arbeiten mit erotischer Thematik, die der Künstler in den späten 60er Jahren des 18. Jahrhunderts anfertigte.

Fragonards frei gemalte, farbenfrohe Landschaften und Historienbilder zählen zu den vollkommendsten Inbegriffen des französischen Rokoko.

78 JEAN-MICHEL MOREAU DER JÜNGERE
Frankreich, 1741–1814
"Fürchtet Euch nicht, meine Freundin!"

Feder und graue Tusche, braune Lavur
26,7 x 21,6 cm
Kat. I, Nr. 81; 85.GG.416

Die Zeichnung wurde als Teil des *Monument du costume* (1776) graviert, einer Reihe von Drucken, die das Leben einer Dame aus der feinen Gesellschaft illustrieren und das moderne Leben der damaligen Zeit vorführen sollen. Die Heldin Céphise hat sich auf einer Couch ausgestreckt und sieht ängstlich ihrer bevorstehenden ersten Niederkunft entgegen. Die folgenden Versatzstücke der Unterhaltung zwischen ihr, der Marquise (der ernst dreinblickenden Frau, die ihr gegenüber sitzt) und dem Abbé (dem Mann links mit dem etwas überheblichen Gesichtsausdruck), die aus dem Begleittext zu den Drucken stammen, erläutern die Situation: "Sobald sie [die Geburt] vorbei ist, werdet ihr keinen Gedanken mehr darauf verschwenden.... Ich habe vier Kinder geboren, und es hat mir überhaupt nicht geschadet." Ihre Ermahnung an Céphise gibt der Komposition ihren Titel. Der Titel der darauffolgenden Komposition dieser Serie, "Es ist ein Junge, mein Herr" (das Überbringen der freudigen Nachricht an den Ehemann), gibt ihr recht.

Der Künstler hat das Werk links unten signiert und datiert: *JM moreau le jeune. 1775.*

79 JACQUES-LOUIS DAVID
Frankreich, 1748–1825
Liktoren bringen Brutus seine toten Söhne

Feder und schwarze Tusche, graue Lavur
32,7 x 42,1 cm
Kat. I, Nr. 68; 84.GA.8

Die Zeichnung, die unten an Brutus' Stuhl signiert und datiert ist, – *L. David faciebat 1787* – ist eine Studie für das bekannte Gemälde gleichen Themas im Musée du Louvre, Paris, das von Louis XVI. in Auftrag gegeben und 1789, im Jahr der Französischen Revolution, fertiggestellt wurde.

Das Motiv, voller republikanischer Untertöne, stammt aus der antiken römischen Geschichte. Junius Brutus, einer der beiden römischen Konsule, die 509 v.Chr., nach dem Niedergang der Tarquinier – einem Geschlecht tyrannischer Herrscher über Rom – eingesetzt worden waren, ist hier kurz nach der Hinrichtung seiner beiden "royalistischen" Söhne dargestellt, die ihn verraten und versucht hatten, den Tarquiniern wieder auf den Thron zu verhelfen. Brutus sitzt zu Füßen der Statue der Göttin Roma. Auf dem Gemälde hält er den Brief in der Hand, den seine Söhne an Tarquinius schrieben. Rechts werden seine Frau und seine Töchter beim Anblick der Liktoren, die die Leichen hereintragen, vom Schmerz überwältigt. "Solch patriotische Pflicht siegt über die bloßen Vaterpflichten, und das Familienglück wird von politischer Loyalität untergraben."

David war einer der großen klassizistischen Maler seiner Zeit. Er sympathisierte offen mit der Französischen Revolution und verlieh in seinen Gemälden den von ihr gepredigten bürgerlichen Tugenden Ausdruck. Er wurde später zum offiziellen Maler Napoleon Bonapartes berufen.

L. DAVID

80 JACQUES-LOUIS DAVID
Frankreich, 1748–1825
Porträt des André-Antoine Bernard, genannt Bernard des Saintes

Feder und Chinatusche, graue Lavur, mit weißer Deckfarbe gehöht, über Graphit
Durchmesser 18,2 cm
95.GB.37

Während der Französischen Revolution, zwischen dem 10. und dem 12. Thermidor des Jahres II (28.–30. Juli 1794), wurde Robespierre zusammen mit etwa Hundert seiner Anhänger auf der Guillotine hingerichtet und damit der Schreckensherrschaft ein Ende gesetzt. Bald darauf wurde David wegen seiner Unterstützung von Robespierre und einiger Haftbefehle, die er als Mitglied des Komitees für Öffentliche Sicherheit unterzeichnet hatte, angeklagt. Davids Verhandlung fand am 3. August statt, und er wurde zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, die er zuerst im Hôtel des Fermes und später bis zu seiner Freilassung am 28. Dezember im Palais du Luxembourg verbüßte. Am 28. Mai 1795 wurde er erneut verhaftet und im Collège des Quatre-Nations eingekerkert, aus dem er am 4. August befreit wurde.

Während seines Gefängnisaufenthalts in Quatre-Nations fertigte er eine Reihe von Porträts seiner Mitgefangenen an, ein lebendiges Zeugnis von Persönlichkeiten der Französischen Revolution. Eines der ergreifendsten Porträts dieser Gruppe ist das des Rechtsanwalts André-Antoine Bernard. Bernard war im Jahr 1791 Mitglied der *Assemblée législative* und 1792 Abgeordneter der *Convention nationale* gewesen und wurde mit David in Quatre-Nations eingesperrt. Laut einer alten Aufschrift auf der Rückseite der Zeichnung wurde das Porträt am 24. Juli 1795 angefertigt. Nach seiner Freilassung im Oktober des Jahres wurde Bernard 1816 zum Exil verurteilt, weil er für die Hinrichtung von Louis XVI. gestimmt hatte. Er ging nach Brüssel und wanderte von dort nach Amerika aus, wo er starb.

Davids intensives Porträt von Bernard des Saintes scheint über seine ursprüngliche Funktion als Abbild eines Mitmenschen hinauszugehen und das Drama der Revolution heraufzubeschwören, in der sowohl Künstler als auch Modell eine Rolle gespielt hatten.

81 ANNE-LOUIS GIRODET DE ROUCY TRIOSON
Frankreich, 1767–1824
Phaedra weist Theseus' Umarmungen zurück

Feder und braune und graue Tusche, mit weißer Deckfarbe gehöht, über Graphit
33,5 x 22,6 cm
Kat. I, Nr. 71; 85.GG.209

Diese Zeichnung ist eine vorbereitende Studie für die Illustrationen einer Luxus-Werkausgabe des großen französischen Tragikers des 17. Jahrhunderts, Jean Racine, die zwischen 1801 und 1805 von Didot herausgegeben wurde. Girodet war einer der sieben Künstler aus dem Kreis um Jacques-Louis David, die an dem Projekt mitarbeiteten. Er war für die jeweils fünf Illustrationen von *Andromaque* und *Phèdre* verantwortlich. Diese Zeichnung zeigt den Augenblick, in dem Theseus zurückkehrt und über den kalten Empfang schockiert ist, den ihm seine Ehefrau und sein Sohn Hippolytos bereiten. Die Klarheit und die Ausgewogenheit zwischen Inhalt und Form sind beispielhaft für die gesamte Serie der Illustrationen. Ein Kritiker bedauerte, daß die Stiche "Kopien von Basreliefs ähneln; die Personen drängen sich auf, sind regungslos und so kalt wie Marmor, die Gestalten geometrisch und in geradliniger Haltung," und, daß die Illustratoren wohl besser "das Werk von Racine selbst als Ausgangspunkt gewählt" hätten. Die Kompositionen spiegeln zweifellos den weitreichenden Einfluß wider, den Davids strenger Klassizismus auf den französischen Geschmack zu Beginn der Napoleonischen Ära hatte.

82 JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES
Frankreich, 1780–1867
Der Herzog von Alba empfängt den Päpstlichen Segen in der Kathedrale Sainte-Gudule, Brüssel

Feder und braune Tusche, und braune Lavur, weiß gehöht, über schwarzer und roter Kreide und Graphit
43 x 52,9 cm
95.GA.12

Auf der Zeichnung ist zu sehen, wie Fernando Álvarez de Toledo, Herzog von Alba, vom Erzbischof von Mechelen einen Hut und ein Schwert erhält, die von Papst Pius V. gesegnet wurden. Schauplatz ist die Kathedrale Sainte-Gudule in Brüssel. 1566 entsandte Philipp II. von Spanien den Herzog in die Niederlande, um die Autorität des Königs wiederherzustellen und den Protestantismus auszurotten. Als Generalgouverneur in den Jahren 1567 bis 1573 bildete Alba den sogenannten Blutsrat, der unter Mißachtung der örtlichen Gesetze etwa 18.000 Protestanten zum Tode verurteilte. Es handelt sich hier um eine Studie für das unvollendete Gemälde, an dem Ingres im Auftrag des 14. Herzogs von Alba zwischen 1815 und 1819 arbeitete. Zwischen Studie und Gemälde lassen sich beträchtliche Unterschiede feststellen. Es störte Ingres, der in Montauban, von jeher eine Hochburg des Französischen Protestantismus, geboren war, daß er einen Mann für seine Grausamkeit und seine religiöse Intoleranz ehren sollte, und er vollendete das Bild nicht. Ingres hat beim Gemälde ein Hochformat gewählt, und der Herzog ist nicht mehr die Hauptperson. Der Künstler hat ihn aus dem Vordergrund entfernt und ihn statt dessen als winzige Gestalt auf einem Thron auf einem hohen Podium mit Teppichen in leuchtendem Rot plaziert, wodurch die ganze Szene in Blut zu baden scheint. (Es ist eine Ironie der Geschichte, daß das Bild von den Nazis geraubt wurde und schließlich in den Privatbesitz von Feldmarschall Göring gelangte. Bei seiner Rückgabe nach Ende des 2. Weltkriegs wurde es im Musée Ingres untergebracht.)

83 JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES
Frankreich, 1780–1867
Porträt des Lord Grantham

Graphit
40,5 x 28,2 cm
Kat. I, Nr. 76; 82.GD.106

Als mittelloser junger Künstler in Rom verdiente sich Ingres seinen Lebensunterhalt fast ausschließlich mit Porträtzeichnungen für wohlhabende Besucher der Stadt, obwohl er diese Tätigkeit verachtete. Er sah die Historienmalerei als seine wahre Berufung. "Verfluchte Porträts…ihretwegen kann ich keine großen Aufgaben angehen," klagte er einmal. Aber von diesem Widerwillen ist in diesem lebendigen Abbild nichts zu spüren, dessen abstrakte Reinheit der Linien so typisch für die besten Porträts des Künstlers ist – ein Gespür für subtile Feinheiten, aufgrund dessen seine wohlhabenden adeligen Gönner immer wieder auf ihn zurückkamen.

Diese Zeichnung ist signiert und datiert: *Ingres Del. Rome.1816.* Das Modell war der englische Peer Thomas Robinson, dritter Baron Grantham und späterer Earl de Grey. Als er sich dem Künstler für das Porträt stellte, war er 35 Jahre alt. Es muß der Wunsch des Künstlers gewesen sein, daß Grantham seinen rechten Handschuh auszog, seine rechte Hand in die Knopfleiste seines Fracks steckte und seinen Arm anwinkelte, um so einen dynamischen Kontrapunkt zum entspannten Aussehen seines restlichen Körpers zu setzen – der linke Arm hängt locker herab, in der behandschuhten Hand hält er den Zylinder und den rechten Handschuh, und die Beine stehen halb in "Rührt Euch!"–Stellung. Dagegen wirkt der Blick, den der stattliche junge Adelige auf den Betrachter richtet, ein wenig schüchtern. Im Hintergrund der Zeichnung der Petersdom, vom Arco Oscuro aus gesehen, einem Standort, den Ingres auch für andere Porträts wählte.

84 THÉODORE GÉRICAULT
Frankreich, 1791–1824
Der Giaur

Aquarell und Deckfarbe über Graphit
21,1 x 23,8 cm
Kat. II, Nr. 60; 86.GC.678

Motive aus den Werken des großen englischen Romantikers Lord Byron erfreuten sich auf dem europäischen Festland vom Moment ihres Erscheinens an größter Beliebtheit. *Der Giaur: Fragment einer türkischen Geschichte*, 1813, ist eine Erzählung über einen christlichen Geächteten zur Zeit der Kreuzzüge. Diese Zeichnung illustriert die Textstelle, in der der Giaur zürnend eine ferne türkische Stadt überblickt:

Er spornt sein Roß – er naht dem Hang,
Der jäh dort vorspringt, nimmer bang –
…
Das Auge starr, die Miene kühn,
Hob er den Arm – wild hob er ihn:
Grimm ballte er die Faust….

Géricault fängt die Entschlossenheit des Helden in diesem um 1820 entstandenen Aquarell ein, das für eine im Jahre 1823 veröffentlichte Lithographie (Steindruck) angefertigt wurde, auf der die türkische Stadt unten links abgebildet ist. Die mondbeschienene Szene zeigt, daß Géricault die populäre romantische Literatur seiner Tage durchaus positiv aufnahm. Er erwies der damaligen Vorliebe seiner Zeitgenossen für alles Islamische einen Lippendienst, eine Mode, die teilweise von Napoleons Feldzügen in Ägypten und Syrien um die Jahrhundertwende herrührte. Géricault war einer der Mitbegründer der romantischen Bewegung in der französischen Malerei. Seine Kunst wurde stark von seiner Leidenschaft für das Pferd beeinflußt, welches er mit einem bemerkenswerten Sachverstand darstellte.

85 EUGÈNE DELACROIX
Frankreich, 1798–1863
Der Tod der Lara

Aquarell mit etwas Deckfarbe über Graphitunterzeichnung
17,9 x 25,7 cm
94.GC.51

Das Sujet stammt aus *Lara*, ein Gedicht von Lord Byron, das 1814 erschien. Lara, ein spanischer Oberherr, kehrt aus dem Exil in Begleitung von Kaled, einem Knappen "mit einem fremdländischen Aussehen und von zartem Alter," zurück, nur um den Zorn eines Barons in seiner Nachbarschaft, Otho, zu spüren zu bekommen. Lara wird zum Anführer eines Bauernaufstands, der schließlich von Otho niedergeschlagen wird. In der letzten Schlacht gegen den übermächtigen Gegner wird der Held tödlich von einem Pfeil verwundet. Er stirbt unter den Händen seines ergebenen Kaled, der sich am Ende als eine in ihn verliebte Jungfrau entpuppt.

Auf diesem Aquarell ist Kaled offensichtlich eine junge Frau, ihre ferne Herkunft wird durch ihre Kappe und ihr Karo- bzw. Tartan-Gewand symbolisiert. Mitte bis Ende der 1820er Jahre, dem vermutlichen Entstehungsdatum des Aquarells, stellte Delacroix eine umfassende Studie über Waffen und Tartanmuster an. Vor allem aber ist hier klar erkennbar, daß er sich mit den farbkräftigen Aquarellen mit geschichtlichen Motiven des Malers Richard Parkes Bonington befaßt hatte, der Anfang des 19. Jahrhunderts hauptsächlich in Frankreich tätig war.

Delacroix war der größte Maler der französischen Romantik. Je freier sein Strich und je leuchtender seine Farben wurden, desto mehr geriet er mit den Vertretern der großen französischen klassischen Tradition der Malerei, insbesondere Ingres, in Konflikt.

86 HONORÉ DAUMIER
Frankreich, 1808–1879
Gerichtsverhandlung

Aquarell und Deckfarbe, mit Feder und brauner Tusche und schwarzer Kreide
38,5 x 32,8 cm
Kat. II, Nr. 55; 89.GA.33

Daumiers erste Anstellung war ein Posten als Botenjunge für einen Gerichtsdiener im Palais de Justice in Paris. Von frühester Jugend an konnte er damit das Kommen und Gehen der Juristen in ihren dunklen, fließenden Roben in Begleitung ihrer schmuddeligen, niedergeschlagenen Mandanten beobachten. Daumier studierte mit bemerkenswerter Offenheit die Interaktion zwischen diesen beiden Gruppen, die hochmütigen Gesten der Advokaten im Gegensatz zu dem hilflosen Ausdruck ihrer unwissenden Opfer, die sich im komplexen Netz des Justizsystems verheddert hatten. Auf dieser Zeichnung beugt sich der Mörder über die Brüstung, um sich mit seinem Anwalt zu "beraten", der ganz offensichtlich den Austausch dominiert. Der Wachmann steht dahinter, ausdruckslos wie ein Schwachsinniger, vollkommen unempfänglich für die Bedeutung der Unterhaltung. Die Zeichnung könnte als eigenständiges Werk gedacht gewesen sein, obwohl sie in gewisser Weise mit einer Lithographie (vgl. Nr. 84) aus seiner Serie *Les Gens de Justice* von 1845–48, in Verbindung gebracht werden kann. Daumier war hauptsächlich Karikaturist, aber auch Maler und Bildhauer. Am bekanntesten wurde er durch seine politischen Karikaturen, die er regelmäßig in den regierungsfeindlichen Wochenzeitungen *La Caricature* und *Le Charivari* veröffentlichte. Durchschnittlich schuf er zwei solcher Karikaturen pro Woche. Angeblich hat er bis zum Zeitpunkt seines Todes über viertausend Lithographien hergestellt.

87 HENRI LEHMANN
(Karl Ernest Rodolphe Heinrich Salem Lehmann)
Frankreich, 1814–1882
Beweinung am Fuße des Kreuzes

Graue Lavur, mit weißer Kreide gehöht, über schwarzer Kreide und Graphit, auf braunem Papier
42,8 x 29,2 cm
Kat. II, Nr. 63; 86.GB.474

Es handelt sich hier um eine autonome Vorzeichnung zu Lehmanns Gemälde dieses Motivs in der Chapelle de la Compassion der Kirche Saint-Louis-en-l'Île, Paris, aus dem Jahre 1847. Lehmann wurde inspiriert durch *Abnahme vom Kreuz*, gemalt von Jean-Baptiste Regnault im Jahre 1789 für die Kapelle von Schloß Fontainebleau (Paris, Musée du Louvre). Die Zeichnung ist ein gutes Beispiel für den modernen akademischen Stil, der die Kunst der französischen Salons (vgl. Nr. 72) ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts so stark beeinflußte. Die anhaltende Begeisterung des 20. Jahrhunderts für die Impressionisten und Post-Impressionisten hat diesen offiziellen Stil der Malerei in den Hintergrund gedrängt. Die Akademien stellten eindeutig historische Themen vor alle anderen Genres und priesen ein neo-griechisches Modell, das zahlreiche Anspielungen auf die großartigen Gemälde der Vergangenheit zuließ. Erst seit jüngster Zeit wird das Werk solcher "offiziellen" Maler, wie auch Lehmann einer war, wegen seiner Anmut, seiner gelungenen Ausführung und seiner eigenen lyrischen Stärke entsprechend gewürdigt. Lehmanns Spezialität war die Historienmalerei; oft behandelte er Themen der Heiligen Schrift. Er erhielt Aufträge für Wandmalereien, darunter die Galerien des Hôtel de Ville, Paris. Im Jahre 1861 wurde er zum Direktor der Académie des Beaux-Arts ernannt, und 1875 erhielt er eine Professur an der École des Beaux-Arts.

88 JEAN-FRANÇOIS MILLET
Frankreich, 1814–1875
Eine Schäferin mit ihren Schafen

Pastell
36,4 x 47,4 cm
Kat. I, Nr. 80; 83.GF.220

Eine Wolke hat sich vor die Sonne geschoben und wirft einen Schatten auf die Szene. Die Schäferin, ihre Schafherde und der Schäferhund stehen in Halbsilhouette vor dem blassen Himmel und der schwach beleuchteten Oberfläche des Feldes. Das geduldige und würdevolle Warten gehörte zum täglichen Leben der ländlichen Bevölkerung, deren einfachem Leben Millet in seinem Werk ein Denkmal setzen wollte, was ihm seitens zeitgenössischer Kritiker den Vorwurf einer sozialistischen Gesinnung einbrachte.

Im Salon des Jahres 1864 stellte Millet sein Gemälde *Eine Schäferin mit ihren Schafen* (Paris, Musée du Louvre) aus, das dort als eine seiner klassischen Darstellungen des ländlichen Lebens großen Beifall fand. Dies ist eine von mehreren Pastellzeichnungen, deren Komposition sich auf das Werk bezieht – zwei befinden sich im Museum of Fine Arts, Boston, eine in der Walters Art Gallery, Baltimore, und eine wurde bzw. wird noch auf dem New Yorker Kunstmarkt angeboten.

Als Sohn eines Bauern in der Normandie bewegte seine bäuerliche Herkunft Millet dazu, das Landleben zum Gegenstand seiner Malerei zu machen. 1849 schloß er sich einer Gruppe von Malern an, die in Barbizon, einem kleinen Dorf am Rande des Waldes von Fontainebleau, arbeitete. Diese Maler hatten es sich zur Aufgabe gemacht, die Natur so abzubilden, wie sie sie auf ihre eigene Weise sahen. Das Gesamtwerk dieser Maler wird als Schule von Barbizon bezeichnet und ist ein wichtiger Vorläufer der impressionistischen Bewegung.

89 ÉDOUARD MANET
Frankreich, 1832–1883
Stierkampf

Aquarell und Deckfarbe über Graphit
19,3 x 21,4 cm
94.GC.100

Die Komposition erinnert an das Gemälde *Episode eines Stierkampfes*, das Manet im Salon von 1864 ausstellte und dann nach scharfer Kritik in zwei Teile zerschnitt. Der untere Teil, *Der tote Torero*, befindet sich in der National Gallery of Art, Washington, D.C. Der obere Teil, *Toreros im Kampf*, der dem oberen Teil dieser Zeichnung stark ähnelt, befindet sich in der Frick Collection, New York.

Im August 1865 unternahm Manet eine Reise nach Spanien, ein Besuch, der den Rest seines künstlerischen Schaffens stark beeinflussen sollte. In einem Brief an einen Freund vom September jenen Jahres erwähnte er einen "superben" Stierkampf, den er erlebt hatte: "Sie können sich darauf verlassen, daß ich nach meiner Heimkehr nach Paris den flüchtigen Aspekt einer solchen Menschenansammlung auf die Leinwand bannen werde." Er berichtete auch von dem "dramatischen Teil, Picador und Pferd zu Boden gestürzt und von den Hörnern des Stieres todbringend durchbohrt, während eine Horde von Handlangern versuchte, das wilde Tier zu bändigen". Manets Gemälde zu diesem Thema (Paris, Musée d'Orsay) wurde noch im selben Jahr gemalt. Es unterscheidet sich durch seine breitere Perspektive erheblich von der Zeichnung, wodurch der Künstler mehr Platz für sein Interesse an der Menschenmenge gewann; der dramatische Fokus – der Stier, der das Pferd des Picadors attackiert – verliert dadurch jedoch an Kraft.

Manet war einer der talentiertesten Maler aller Zeiten; sein Duktus zeichnete sich durch Natürlichkeit und Flüssigkeit aus. Seine Vorliebe für populäre Sujets (die damals als unfein galten) stellte ihn an die vorderste Spitze der Avantgarde-Maler seiner Tage. Ausgehend vom *Absinthtrinker* (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek), der von der Salon-Jury 1859 abgelehnt wurde, bis hin zum *Frühstück im Freien* und *Olympia* aus dem Jahre 1863 (beide Paris, Musée d'Orsay) wurden seine Werke weithin als "Malerei des modernen Lebens" gewürdigt, für die der bedeutende Kritiker des 19. Jahrhunderts, Charles Baudelaire, so lange plädiert hatte. Obwohl Manet sich weigerte, an den Ausstellungen der Impressionisten in den 1870ern teilzunehmen, übte er dennoch einen wichtigen Einfluß auf die meisten Mitglieder dieser Gruppe aus.

90 EDGAR DEGAS
Frankreich, 1834–1917
Selbstbildnis

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen
20,6 x 15,9 cm
95.GG.43

Die Zeichnung, die Grundlage jeder Form des bildlichen oder plastischen Ausdrucks, hat häufig Berührungspunkte mit anderen Medien. Obwohl Zeichnungen stets auf Papier ausgeführt werden, gelten nicht alle Arbeiten auf Papier zwangsläufig als Zeichnungen. Skizzen wie dieses *Selbstbildnis* von Degas oder *Die Grablegung* von Barocci (Nr. 22), beide Öl auf Papier, überbrücken die Kluft zwischen Zeichnung und Malerei. Von manchen Kunstkennern aufgrund des verwendeten Mediums als Gemälde angesehen, ist Degas' *Selbstbildnis* dennoch eine Arbeit auf Papier und besitzt eine stilistische Direktheit und Intimität, die nur in einer Zeichnung anzutreffen sind. Degas schuf sein *Selbstbildnis* um 1857–58 während seines Italienaufenthaltes. Einem Rat von Ingres folgend, verbrachte er viel Zeit damit, Bilder der Renaissance-Künstler zu kopieren. Wie viele junge Künstler stellte Degas fest, daß er selbst sein angenehmstes Modell war: während seines Aufenthalts in Italien fertigte er fünfzehn oder mehr Selbstbildnisse in verschiedenen Medien an; die meisten davon zeigen ihn mit leicht abgewandtem Gesicht und einem stechenden Seitenblick auf sein Antlitz und damit auf uns.

Degas' Wurzeln in der Tradition der Alten Meister stärken die Form in seinem Werk, was ihn deutlich von den Impressionisten abhebt, denen er normalerweise zugeordnet wird. Er wurde 1862 in diesen Zirkel eingeführt, als er Manet kennenlernte. Diese Verbindung bewirkte seine Abkehr von der Historienmalerei und eine Wendung hin zum zeitgenössischen Pariser Leben (vgl. Nr. 91–92).

91 EDGAR DEGAS
Frankreich, 1834–1917
Prozession in Saint-Germain

Graphit
24,8 x 33 cm
95.GD.35

Dies ist eine Skizze aus einem Album mit Bleistiftskizzen, die Degas um 1877 schuf (vgl. Nr. 92). Die Beschriftung, in der Handschrift von Ludovic Halévy, identifiziert die Blätter als Studien einer Prozession an der Pariser Kirche Saint-Germain im Juni 1877. Es ist nicht schwer zu erraten, warum die verschiedenen Motive dem Künstler ins Auge fielen: das kleine Mädchen mit der adretten Frisur und einer Kerze in der Hand, unten links; der hochmütige Mann mit einer Blume im Knopfloch gleich hinter ihr; die exzentrisch aussehenden Priester, darunter ein bald kahlköpfiger im Profil, mit einer Haartolle an der Stirn und dem wenigen noch verbleibenden, von hinten nach vorne gekämmten Haar; und die Reihe der eher unvorteilhaft aussehenden Damen mittleren Alters auf der rechten Seite. Zügig gezeichnet, ist der Strich muskulös, ökonomisch und sicher. Jeder Kopf ist erkennbar, gut beobachtet und individuell, und es gibt nicht das geringste Anzeichen von Wiederholung oder Rückfall in die Formelhaftigkeit, an denen die Karikatur oft genug krankt.

Es empfiehlt sich, die Reihe der drei Frauenköpfe im Profil bzw. beinahe im Profil oben rechts mit der Karikatur – "Kamee" der drei bärtigen Männer im Profil oben rechts in Agostino Carraccis Zeichnung (vgl. Nr. 25) zu vergleichen. Sowohl der Carracci als auch der Degas bewegen sich in der Tradition der Groteske oder der Karikatur, die auf Leonardo da Vinci zurückgeht.

92 EDGAR DEGAS
Frankreich, 1834–1917
Reyer mit Wäscherinnen

Graphit
24,8 x 33 cm (je Blatt)
95.GD.35

Wie auch Nr. 91 entstammt diese Zeichnung einem Album mit Bleistiftskizzen, die Degas um 1877 bei den allwöchentlichen Soirées im Hause seines Freundes Ludovic Halévy zeichnete, eines Texters von Opernlibrettos (darunter auch Bizets *Carmen*) und populären Romanzen und außerdem eines großen Freunds des Balletts, wie auch Degas selbst. Laut Halévy zeichnete Degas bei diesen Gesellschaften die anwesenden Besucher und betrieb außerdem Studien für seine eigene Arbeit. Die Skizzen umfassen eine Vielzahl von Themen, behandeln jedoch überwiegend das Café-Konzert und das Ballett und spiegeln Degas ständige Weiterbearbeitung des Materials für seine Gemälde und Drucke wider. Insgesamt achtunddreißig Skizzenbücher des Künstlers sind erhalten geblieben, neunundzwanzig davon werden in der Bibliothèque Nationale de France, Paris, verwahrt.

Diese Seiten zeigen den Komponisten Ernest Reyer im Kreise einiger Wäscherinnen. Die Beschriftung am oberen Seitenrand besagt, daß "Reyer einer Wäscherin schon

lange eine Loge im dritten Rang [also einen billigen Platz] angeboten hat." Er wird dargestellt, wie er verlegen einer Frau, die ein Bügeleisen kokettierend an ihre Wange hält, um die Temperatur festzustellen, einen Papierabschnitt hinhält. Obwohl die genaue Bedeutung von Reyers Angebot nicht bekannt ist, könnte es sich um ein sexuelles Ansinnen handeln, insbesondere angesichts der Tatsache, daß sich Wäscherinnen im 19. Jahrhundert oft der Prostitution zuwandten, um ihr geringes Einkommen aufzubessern.

Trotz ihrer langjährigen Freundschaft, die bis in ihre Schulzeit zurückreichte, trennte sich Degas im Jahre 1989 infolge der berüchtigten Dreyfus-Affäre abrupt von Halévy. Obwohl er eine katholische Erziehung genossen hatte, war Halévy Jude. In der zunehmenden Polarisierung der Pariser Gesellschaft bezog Degas eine klare Anti-Dreyfus, also eine antisemitische Position. Diese überraschende Wende verleiht dem Buch, das sich so lange im Besitz der Familie Halévy befand und ein offenkundiges Zeugnis einer Künstlerfreundschaft darstellt, einen bitteren Beigeschmack.

93 PAUL CÉZANNE
Frankreich, 1839–1906
Stilleben

Aquarell über Graphit
48 x 63,1 cm
Kat. I, Nr. 65; 83.GC.221

Durch die Datierung auf die Zeit um 1900 ist dies vielleicht das am weitesten ausgearbeitete Aquarell einer Gruppe von großformatigen Aquarell-Stilleben, die gegen Ende von Cézannes künstlerischem Schaffen entstanden. Dieses Beispiel ähnelt von der Komposition her einem Aquarell in der Ford Collection, Grosse Pointe Shores, Michigan, das unmittelbar vor dem hier gezeigten entstanden zu sein scheint. Das Aquarell des Getty Museums ist nicht nur wegen seines Maßstabs, seines Grads an Vollendung und der Gesamtqualität bemerkenswert, sondern auch wegen seines außerordentlich guten Zustands.

Cézannes monumentale Auffassung von Form läßt sich an diesem Blatt ablesen: der Krug, die beiden Gefäße – ein weißes, ein blaues – und die Äpfel erreichen in der Tat eine Körperlichkeit, die weit über unsere normale Wahrnehmung ihrer Existenz hinausreicht. Diese Elemente, zusammen mit der Tischdecke, dem Stoffbezug, der Täfelung und der Wand im Hintergrund, werden ganz im ureigenen Aquarellstil des Künstlers dargestellt, in kleinen, übereinandergelegten Flecken durchscheinender Farbpigmente, die die Plastizität der Substanz mit einem besonderen Widerhall wachruft, obwohl das Medium eigentlich sehr vergänglich zu sein scheint. Der Kontrast zwischen diesen intensiven Farbflächen und den unberührten Flächen des Blattes verstärkt diese physikalische Wirkung nur noch weiter.

Cézanne dürfte der größte und einflußreichste Künstler unter jenen Malern gewesen sein, die locker unter den Begriff Impressionisten gefaßt wurden und die in Frankreich gegen Ende des 19. Jahrhunderts arbeiteten. Er verlieh der flüchtigen Qualität des Impressionismus mit seinem freien Stil und dem Einsatz kleiner Pinselstriche eine neue abstrakte, intellektuelle Kraft, die seinen Bildern den Eindruck klassischer, rationaler und damit zeitloser Ordnung gab.

94 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO
Spanien, 1617–1682
Johannes der Täufer als junger Mann mit dem Lamm

Feder und braune Tusche
über schwarzer Kreide
27,2 x 19,2 cm
Kat. III, Nr. 114; 94.GA.79

Johannes der Täufer als junger Mann sitzt in der freien Natur und hält ein Kreuz aus Schilfrohr in der Linken und das Osterlamm in der Rechten. Das Lamm und die Begleitinschrift, *Ecce Agnus Dei,* die normalerweise auf der Schriftrolle am Kreuz zu lesen ist, stammt aus dem Vierten Evangelium (1,36): "Und als er Jesus erblickte, der einherging, sagte er [Johannes]: Seht das Lamm Gottes." Die Zeichnung könnte als Vorlage für ein Gemälde gedacht gewesen sein, möglicherweise eines aus einer Reihe mit Darstellungen verschiedener Heiliger und Erzengel, da im British Museum in London eine Studie im exakt gleichen Stil und etwa der gleichen Größe ausgestellt ist, auf der die stehende Gestalt des Erzengels Michael zu sehen ist. Wie dies auch bei anderen Zeichnungen Murillos oft der Fall ist, haben die Darstellungen im Getty Museum und in London dieselbe Inschrift, *Bartolome Murillo fat* (Abkürzung von *faciebat* = "er machte es", eine lateinische Abkürzung, die man auf Drucken und Zeichnungen häufig findet). Es handelt sich hierbei nicht um eine Signatur, sondern eine Anmerkung zur Urheberschaft, nach dem Tod des Künstlers, möglicherweise von seinem Nachlaßverwalter, angebracht.

Murillo war einer der führenden spanischen Maler des 17. Jahrhunderts. Sein reifes Werk ist vom Naturalismus und sehr stark vom Tenebrismus geprägt, er stand teilweise unter dem Einfluß seines ebenfalls aus Sevilla stammenden Landsmannes, Diego de Velázquez (1599–1660). In späteren Werken schwächte Murillo seine in früheren Bildern sehr ausgeprägte Helldunkelmalerei ab und ging zu einer wärmeren, diffuseren Ausleuchtung über.

95 FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Spanien, 1746–1828
Beleidigungen verachten

Pinsel und Chinatusche
29,5 x 18,2 cm
Kat. I, Nr. 142; 82.GG.96

Ein Mann, der Goya sehr ähnlich sieht, macht gegenüber zwei unsympathischen Zwergen in Ausgehuniform, die ihn mit Dolchen bedrohen, verächtliche (und möglicherweise obszöne) Gesten. Ihre Uniformen wurden teilweise als Generalsuniformen der Napoleonischen Armee interpretiert. Unter dem Bild steht in der Mitte *Despreciar los insultos* (Beleidigungen verachten), ein Titel, der Goyas trotzige Haltung gegenüber der Besetzung Spaniens durch das französische Militär auszudrücken scheint. Dieser Aspekt wird noch durch den Größenunterschied zwischen den Figuren betont – der große, städtische Spanier, der seine gedrungenen, düsteren Unterdrücker von oben herab behandelt.

Die Zeichnung ist Nummer 16 aus dem "Schwarzrand-Album" (als Album E bezeichnet), das ursprünglich wohl bis zu 50 Zeichnungen enthielt. Das Album entstand um 1805, ungefähr sechs Jahre, nachdem der Künstler seine berühmte Radierungsfolge *Los Caprichos* (Die Kapricen) geschaffen hatte, eine bittere Attacke auf die damaligen Sitten und Gebräuche, und etwa 13 Jahre nach der mysteriösen Krankheit, aufgrund derer Goya vollkommen taub wurde. Dieses Ereignis leitete einen radikalen Wechsel von einem extrovertierten, dekorativen Stil zu einem Stil ein, der von dem Morbiden und Bizarren besessen ist.

Goya wurde 1786 zum offiziellen Maler König Karls III. von Spanien und 1789 zum Königlichen Hofmaler Karls IV. bestellt. Der Aufruhr, in dem sich Spanien während der Napoleonischen Kriege befand – auf die diese Zeichnung Bezug nimmt – inspirierte auch Goyas *Desastres de la Guerra* (1810–23), eine Serie von Kupferstichen, in der er mit ungeschminkter Brutalität die Konsequenzen einer solchen Auseinandersetzung aufzeigt.

96 THOMAS GAINSBOROUGH
Großbritannien, 1727–1788
Dame mit Kind beim Spaziergang in einem Garten

Schwarze Kreide mit Wischtechnik auf hellbraunem Papier, mit weißer Pastellfarbe gehöht
50,5 x 22,1 cm
96.GB.13

Die Porträtierte und ihr Kind sind nicht bekannt, aber es ist durchaus wahrscheinlich, daß die beiden Personen als ein Bildnis von Angehörigen der englischen Aristokratie gedacht waren. Der große breitkrempige Florentinerhut und die extravagante Frisur waren um 1785–90 in Mode. Laut Gainsboroughs Freund William Pearce unternahm der Künstler mit dem Skizzenbuch einen Ausflug in den Londoner Saint James's Park, um die "gut gekleideten und modischen Damen" zu zeichnen und damit sein nie ausgeführtes Bild *The Richmond Water-Walk* (benannt nach der Promenade entlang der Themse in Richmond, nur wenige Meilen westlich von London) vorzubereiten, das den "Richmond Water-Walk oder Windsor – alle Figuren als Porträts" darstellen sollte. Das Bild war um 1785 von König Georg III. als Gegenstück zu *Damen beim Spaziergang in der Mall* (New York, Frick Collection) bestellt worden, einem großartigen Gemälde, das elegant gekleidete Damen beim Spaziergang entlang dieses Waldweges darstellt – "ein Geflatter, wie der Fächer einer Dame," wie ein Beobachter bemerkte.

Diese Zeichnung wurde zusammen mit zwei weiteren im British Museum, London, und einer in der Pierpont Morgan Library, New York, wahrscheinlich nach dem Leben geschaffen, und sie gehören zu Gainsboroughs besten Figurenzeichnungen, wobei diese wohl die kunstvollste Zeichnung dieser Gruppe sein dürfte. Sein zauberhafter Stil, der auch seine Gemälde auszeichnet, kommt auch hier schon zur Geltung. Die Lebendigkeit der geschwungenen Kohlelinien und die weiße Höhung sind eine Metapher für die Bewegung der Frau – die Drehung ihres Kopfes, die Leichtigkeit ihres Schrittes. Es scheint geradezu so, als ob eine Brise ihren Rock aufbausche und das Laub um sie leicht rascheln ließe.

Der Inbegriff Gainsboroughs kunstvollen und eleganten Porträtstils schlechthin ist *The Blue Boy* (San Marino, Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens). Seine späteren Porträts zeigen eine einfühlsame Harmonisierung menschlicher und natürlicher Formen, die durch eine außerordentlich kreative und freizügige Pinselführung erzielt wird.

97 WILLIAM BLAKE
Großbritannien, 1757–1827
Satan triumphiert über Eva

Aquarell, Feder und schwarze Tusche, und Graphit über Farbdruck
42,6 x 53,5 cm
Kat. I, Nr. 146; 84.GC.49

Obwohl Blake einer der größten britischen Künstler der romantischen Epoche war, ist er weniger bekannt als einige seiner Zeitgenossen. Ein Grund dafür mag in der poetischen und visionären Grundlage seiner Kunst liegen, nämlich seiner eigenen Philosophie und Mythologie. Seine eindrucksvollen Darstellungen geben seine Visionen wider, von denen er mit Nachdruck behauptete, daß sie nicht "ein wolkiger Dunst oder ein Nichts [seien], sie sind besser geordnet und sorgfältiger gegliedert als dies die sterbliche und vergängliche Natur überhaupt leisten kann." Trotz seiner Inspiration gehen seine Kompositionsschemata und Figurentypen auf die Tradition der Alten Meister der Malerei und Zeichenkunst zurück. So wie auch Degas' *Selbstbildnis* (vgl. Nr. 90) in die Grauzone zwischen Malerei und Zeichnung fällt, verbindet *Satan triumphiert über Eva* die Zeichenkunst mit der Druckgrafik. Es handelt sich hier um einen der zwölf Farbdrucke, die 1795 angefertigt wurden: ein Entwurf wurde in großen Farbflächen auf einen Pappdeckel gemalt, dann auf ein Blatt Papier abgezogen und danach ausgiebig in Aquarellfarben und Federzeichnung nachbearbeitet. Jede Version der verschiedenen Entwürfe ist damit ein Unikat, und es ist kein Fall bekannt, in dem mehr als drei Varianten eines Entwurfs erhalten geblieben sind. Satan fliegt mit der Herrlichkeit des Bösen über der schönen, nackten Eva, die von der Schlange umschlungen ist.

Blake war ein gelernter Graveur. Einen Großteil seines Schaffens verbrachte er mit dem Publizieren seiner eigenen, einzigartig illustrierten Lyrik und Prosa.

98 SIR DAVID WILKIE
Großbritannien, 1785–1841
Sir David Baird entdeckt die Leiche des Tipu Sahib

Aquarell, Feder und braune Tusche und schwarze Kreide
41,6 x 28 cm
95.GG.13

Dies ist eine aufwendige Kompositionsstudie zu Wilkies Gemälde in der National Gallery of Scotland, Edinburgh, das 1834 bestellt und 1838 fertiggestellt wurde. Die Zeichnung stellt dar, wie Sir David Baird die Leiche von Tipu Sahib, dem letzten unabhängigen Sultan von Mysore, betrachtet, dessen Kapitulation und Tod die endgültige Konsolidierung der britischen Herrschaft in Indien bedeuteten. Sir David Baird wurde in dem ersten Mysore-Krieg geschlagen und war von 1780 bis 1784 in Seringapatam, der Hauptstadt von Mysore, inhaftiert. Er kehrte nach Indien zurück, um die erfolgreiche Erstürmung der Stadt am 4. Mai 1799 anzuführen. Der Künstler stützt seine Komposition auf eine zeitgenössische Schilderung: "Bei Einbruch der Dämmerung kam General Baird mit Laternen an das Tor, um den toten Sultan zu suchen, und nach langem Suchen wurde er gefunden und unter einem Haufen Toten hervorgezogen und in den Hof gebracht". Auf der Zeichnung steht Baird an dem Durchgang, an dem Tipu tödlich getroffen wurde. An Bairds Fuß befindet sich ein Gitter, ein Hinweis auf das Kellerverließ, in das er selbst eingesperrt gewesen war.

Wilkie gehörte zu den beliebtesten Historienmalern im England der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er war auch einer der besten Zeichner seiner Zeit. Zu Beginn seines künstlerischen Schaffens erzielte er mit seinen Szenen aus dem Landleben großen Erfolg, später wandte er sich der Historienmalerei zu. Durch die Kombination der Einflüsse der großen Meister vergangener Zeiten mit der Romantik der zeitgenössischen Maler entwickelte er einen neuen, populären Stil für die Historienmalerei.

99 JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER
Großbritannien, 1775–1851
Conway Castle, Nordwales

Aquarell und Gummiarabikum mit Graphitunterzeichnung
53,6 x 76,7 cm
95.GC.10

Dies ist das größte und vollkommenste Stück von Turners vier noch erhaltenen Aquarellen von Conway Castle, einer spätmittelalterlichen Burg an der Nordküste von Wales. Die walisische Landschaft übte eine starke Anziehungskraft auf den jungen Turner aus, und er unternahm in den 1790er Jahren verschiedene Ausflüge mit seinem Skizzenbuch dorthin. Das vorliegende Beispiel wurde wahrscheinlich im Anschluß an seine Tour im Jahre 1798 geschaffen. Die Burg erhebt sich über einer stürmischen Bucht, in der sich Fischer abmühen, um ihre Boote an Land zu bringen. Turners besondere Gabe für die Darstellung dramatischer und doch natürlicher Lichteffekte wird an dieser Zeichnung deutlich. Eine Lücke in der Wolkendecke ermöglicht, daß der Sonnenschein das Gebäude und die dahinterliegende Küste erleuchten kann. Die winzigen Figuren der Fischer, die in dieser Weite gefangen sind, wecken Gedankengänge über den Platz des Menschen in der Natur, die von physikalischen und irdischen Kräften regiert wird, auf die der Mensch keinerlei Einfluß hat.

Turner war der prominenteste britische Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und eine der großen Persönlichkeiten in der Geschichte der Landschaftsmalerei. Seine Landschaftsdarstellung wurde zu einem Ausdrucksmittel, dessen Dramatik und Universalität im Wettstreit mit der Historienmalerei seiner Zeitgenossen lag. Zu seinen berühmtesten Aquarellen zählen diejenigen, die mit seinen Besuchen in Venedig in den Jahren 1833 und 1840 und mit seiner Reise in die Schweiz, insbesondere an den Vierwaldstätter See, in Verbindung stehen. Seine späteren Meisterwerke, wie z.B. *Das Kriegsschiff "Téméraire"*, 1839 (London, Tate Gallery), und *Sklavenhändler werfen die Toten und Sterbenden über Bord*, 1840 (Boston, Museum of Fine Arts), sind Beispiele für seine gefeierte Darstellungsweise von meteorologischen Phänomenen als Verkörperungen der Naturgewalten.

100 SAMUEL PALMER
Großbritannien, 1805–1881
Sir Guyon wird mit dem Palmträger von Phaedria auf die Zauberinseln gelockt - "Die Feenkönigin"

Aquarell und Deckfarbe mit etwas Gummiarabikum, über schwarzer Kreideunterzeichnung, auf "London Board"
53,7 x 75,2 cm
94.GC.50

Das Sujet entstand frei nach einer Passage des Gedichts *Die Feenkönigin* des elisabethanischen Dichters Edmund Spenser, das im Jahre 1590 erschien. Im linken Boot stehen Sir Guyon und der Palmträger, eine Figur aus dem Gedicht, die der Künstler mit einem eindeutigen Attribut ausstattete (ein Palmträger [*Palmer*] ist ein Pilger, der aus dem Heiligen Land zurückgekehrt ist, zum Zeichen dessen trägt er einen Palmwedel oder ein Palmblatt). Phaedria steht in dem Boot rechts und deutet einladend auf die Zauberinsel, auf der sich tanzende Nymphen tummeln und die in der Abendsonne glitzert. In Buch 2, Canto 6, des Gedichts weigert sich Phaedria jedoch, entgegen Sir Guyons Wunsch, den Palmträger mitzunehmen:

Doch der *Schwarze Palmträger* blieb stille stehen,
Und wollte, nicht für Gold oder Flehen,
Erlauben, den Alten überzusetzen, über die bedrohliche Furt.

Dieses Aquarell, das als eigenständiges Werk angelegt wurde, wurde 1849 in der Old Watercolour Society ausgestellt. Die Bandbreite an Effekten, die ein so großer Aquarellkünstler wie Palmer erreichen kann, ist spektakulär – von dem überaus natürlich wirkenden, leicht bewölkten Himmel (vom Künstler als "*Margate mottle*" bezeichnet) bis hin zum "Vorpointillismus" (eine Technik, bei der kleine, klare Farbtupfer regelmäßig aufgesetzt werden, die sich dann in der Wahrnehmung des Betrachters vermischen) in verschiedenen Bereichen des Vordergrunds, vor allem im Laub rechts auf der Insel.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

Die Zahlenangaben verweisen auf die Seite

Altdorfer, Albrecht 61

Barocci, Federico 29
Bartolommeo, Baccio della Porta, genannt Fra 11
Bernini, Gian Lorenzo 42
Blake, William 122
Bol, Hans 71
Boucher, François 90
Breu d.Ä., Jörg 59

Cades, Giuseppe 53
Callot, Jacques 84
Canaletto, Giovanni Antonio Canal, genannt 48
Carmontelle, Louis 91
Carracci, Agostino 32
Carracci, Annibale 35
Cézanne, Paul 114
Claude Lorrain, Claude Gellée, genannt 86
Correggio, Antonio Allegri, genannt 20
Cortona, Pietro Berrettini, genannt Pietro da 41
Coypel, Antoine 88
Crabbe van Espleghem, Frans 70
Cranach d.Ä., Lucas 58
Cuyp, Aelbert 81

Daumier, Honoré 104
David, Jacques-Louis 95, 97
Degas, Edgar 110, 111, 112
Delacroix, Eugène 103
Domenichino, Domenico Zampieri, genannt 36
Dürer, Albrecht 56, 57
Dyck, Anthonis van 76

Fragonard, Jean-Honoré 93

Gainsborough, Thomas 121
Géricault, Théodore 102
Girodet de Roucy Trioson, Anne-Louis 98
Giulio Romano, Giulio Pippi, genannt 22
Gogh, Vincent van 82
Goltzius, Hendrick 72
Goya y Lucientes, Francisco José de 118
Graf, Urs 63
Greuze, Jean-Baptiste 92
Guardi, Francesco 49
Guercino, Giovanni Francesco Barbieri, genannt 38

Heintz d.Ä., Joseph 67
Holbein d.J., Hans 65

Ingres, Jean-Auguste-Dominique 98, 101

Koninck, Philips 80

Lehmann, Karl Ernest Rodolphe Heinrich Salem Lehmann, genannt Henri 105
Leonardo da Vinci 9
Ligozzi, Jacopo 31
Lippi, Filippino 10
Lotto, Lorenzo 14

Manet, Édouard 108
Mantegna, Andrea 8
Manuel Deutsch, Niklaus 62
Maratti, Carlo 44
Menzel, Adolf von 69
Michelangelo Buonarroti 12
Millet, Jean-François 107
Moreau d.J., Jean-Michel 94
Murillo, Bartolomé Esteban 117

Palmer, Samuel 126
Parmigianino, Francesco Mazzola, genannt 24
Pencz, Georg 66
Perino del Vaga, Pietro Buonaccorsi, genannt 23
Peruzzi, Baldassare 17
Piazzetta, Giovanni Battista 45
Piranesi, Giovanni Battista 50
Pontormo, Jacopo Carrucci, genannt 21
Pordenone, Giovanni Antonio de' Sacchis, genannt 20
Poussin, Nicolas 85
Previtali, Andrea 15

Raffael, Raffaello Sanzio, genannt 18, 19
Rembrandt Harmensz. van Rijn 78, 79
Rigaud, Hyacinthe 87
Rosa, Salvator 43
Rosso Fiorentino, Giovanni Battista di Jacopo di Gasparre, genannt 22
Rubens, Peter Paul 73, 74

Saenredam, Pieter Jansz. 75
Savoldo, Giovanni Girolamo 25
Schäufelein, Hans 60
Schongauer, Martin 54
Strozzi, Bernardo 37
Suvée, Joseph-Benoît 81

Tiepolo, Giandomenico 52
Tiepolo, Giovanni Battista 46, 47
Tizian, Tiziano Vecellio, genannt 16
Turner, Joseph Mallord William 125

Veronese, Paolo Caliari, genannt 26

Watteau, Antoine 89
Wilkie, Sir David 123

Zuccaro, Taddeo 28
Zucchi, Jacopo 30

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum ist eine Reihe von sieben herrlich illustrierten Bänden, in denen die bedeutendsten Werke der weltbekannten Sammlung dieses Museums präsentiert werden. Jeder Band bietet prächtige Farbreproduktionen der Kunstwerke aus den verschiedenen Abteilungen des Museums, interpretiert und beschrieben in den historischen und kunsthistorischen Begleittexten: Kunst der Antike, Kunstgewerbe, Zeichnungen, Handschriften, Gemälde, Fotografien und Bildhauerei. Gemeinsam lassen sie ein unvergeßliches Kunstpanorama der letzten fünf Jahrtausende entstehen, das hier in einer einzigartigen Reihe präsentiert wird.

WEITERE TITEL IN DER REIHE

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Kunst der Antike

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Kunstgewerbe

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Illuminierte Handschriften

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Gemälde

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Fotografien

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Bildhauerei

Auf dem Einband:
Michelangelo Buonarroti
Italien, 1475–1564
Die Heilige Familie mit dem kleinen Johannes dem Täufer (Rast auf der Flucht nach Ägypten) [Detail]
Schwarze und rote Kreide mit Feder und brauner Tusche über Stichelunterzeichnung
93.GB.51 (vgl. Nr. 5)

Die Sammlung der europäischen Zeichnungen im J. Paul Getty Museum, die im Laufe von rund 15 Jahren aufgebaut wurde, hat stetig an Breite und Tiefe gewonnen. Nicht nur sind zahlreiche Zeichnungen aus der italienischen Renaissance im Besitz des J. Paul Getty Museums zu finden – darunter beispielsweise ein beidseitig bearbeitetes Blatt von Leonardo da Vinci – sondern auch andere Schulen, vor allem die französische Schule, sind gut vertreten. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt bei den großen Zeichnern, wie David, Dürer, Gainsborough, Goya, Ingres, Piranesi, Poussin, Raffael, Rembrandt, Rubens, Tintoretto, Tizian, Veronese und Watteau. Allerdings wurden gelegentlich auch Gruppen anderer Zeichnungen erworben, die so manchen anderen Bereich ausbauen, beispielsweise die deutsche und die Schweizer Renaissance. Dieser Band ist nach nationalen Schulen gegliedert, die Künstler werden jeweils in chronologischer Reihenfolge vorgestellt. Der Band befaßt sich mit den bedeutendsten Zeichnungen der Sammlung, die die Entwicklung der europäischen Zeichenkunst seit der Renaissance hervorragend veranschaulichen.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
Los Angeles

Gedruckt in Singapur

9 780892 364428 90000